И-224/50

# ИСКУССТВО КИНО

4
1950

1950
ИЮЛЬ—АВГУСТ

# ИСКУССТВО КИНО

№ 4
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

# ПОД СТАЛИНСКИМ ЗНАМЕНЕМ МИРА И БЕЗОПАСНОСТИ НАРОДОВ

Всего пять лет прошло с тех пор, когда неимоверными усилиями свободолюбивых народов и, прежде всего, героическим подвигом великого советского народа были ликвидированы два опаснейших очага фашизма и агрессии и потушен пожар второй мировой войны.

«Но выиграть войну,— предупреждал товарищ Сталин незадолго до победы над гитлеровской Германией,— еще не значит обеспечить народам прочный мир и надежную безопасность в будущем. Задача состоит не только в том, чтобы выиграть войну, но и в том, чтобы сделать невозможным возникновение новой агрессии и новой войны, если не навсегда, то по крайней мере в течение длительного периода времени».

Настойчивому и последовательному осуществлению этой исторической задачи посвящена вся международная политика Советского Союза в военное и послевоенное время.

Но не об этой задаче думали некоторые наши союзники по антигитлеровской коалиции, вынужденные подписывать протокол Потсдамской конференции! Не знамя свободы, мира и демократии, которое взвилось над раскрепощенными от фашизма народами, вдохновляло их, когда они всматривались в редеющие дымы последних сражений. Американским и английским империалистам мерещился путь к мировому господству — путь, с которого устранены два конкурента — Германия и Япония.

Пять послевоенных лет внешней и внутренней политики правящих кругов США и Англии — это пять лет кощунственной издевки над трагедией Дюнкерка и Пирл-Харбора, грязного надругательства над жертвами Ковентри и Лидицы, Бухенвальда и Майданека, циничного оскорбления святой памяти героев обороны Сталинграда и штурма Берлина; это пять лет гнусных предательств и вероломных измен благородным целям и высоким гуманным принципам, начертанным на знаменах, объединившись под которыми, свободолюбивые народы вели войну против фашистских агрессоров.

Еще на рассвете дня, открывшего собой послевоенный период истории, мир изумился, услышав, как те, которые вчера торжественно клялись уничтожить расовую исключительность, теперь выступили в роли проповедников превосходства англо-саксонской расы.

Они не только занимались проповедями. Они навязали народам план Маршалла и доктрину Трумэна, бесчисленные военно-морские и авиационные базы США, полную амнистию «идей» Гитлера и Геббельса, реставрацию вся-ческих хирохито и леопольдов, серию правительств с фирменной маркой «Сделано в США», драконовы законы Тафта-Хартли, башибузуков капиталистического «правосудия», надрессированных для «расследования антиамериканской деятельности», наемных погромщиков для расправы с митингами и демонстрациями прогрессивно мыслящих людей, усовершенствованные стальные наручники для честных общественных деятелей...

Невозможно исчерпать список этих черных дел англо-американской реакции, агрессивную сущность которых безошибочно распознает политический опыт народных масс, исключительно обогатившийся за последние годы. Действительно, сколь ни различны факты по своим масштабам,— будь то внушительная американская эскадра, возникающая в чужих акваториях с «визитом дружбы» как раз на время парламентских выборов, или колорадский жук, этот прожорливый гость с «неба», будь то «летающая крепость», заблудившаяся при ясной погоде в тумане официозных «разъяснений», или невидимый фильтрующийся вирус космополитизма,— любой из подобных заокеанских недипломатических послов — это пример самого беспардонного вторжения, нахального вмешательства, наглой агрессивной политики лагеря империалистической реакции.

Цели такой политики не замаскируешь никакой демагогией, никакими фальшивыми заверениями о ее оборонительном характере: возглавляя лагерь империализма, США стремятся завоевать мировое господство; их политика направлена против всех стран и народов — и тех, которые уже откололись от мира империализма, и тех, которым это предстоит проделать в недалеком будущем...

Мало кто помнит теперь те давние времена, ставшие уже достоянием истории, когда бурный технический прогресс страны молодого капитализма породил понятие «американских темпов». По современным представлениям, американские темпы — это небывалая и поистине катастрофическая быстрота, с которой страна, кичившаяся своими «демократическими свободами» и недавно выступавшая в коалиции с миролюбивыми государствами, превращается на глазах миллионов людей в центр мировой агрессии, мирового фашизма.

Но чем быстрее протекает эта позорная эволюция, тем энергичней звучит гневный протест людей доброй воли.

Теперь, когда поджигатели новой бойни перешли от устрашающего размахивания факелом над пороховой бочкой и от раздувания военного психоза непосредственно к актам прямой агрессии, движение сторонников мира при-

няло небывалый размах. С каждым днем борьба за мир приобретает все более действенные формы, охватывает новые и новые слои населения всех континентов, проникает в самые отдаленные, «глухие» уголки земного шара.

Не было в многовековой мировой истории движения более массового, более организованного! Никогда еще не сливалась в таком единстве великая энергия миллионов людей! И это понятно. Ибо великая энергия рождается лишь для великой цели, а в жизни человеческого общества не было еще целей более великих, более благородных и возвышенных, чем цель, поставленная лагерем мира, демократии и социализма.

Свыше четверти миллиарда подписей под Стокгольмским Воззванием, которыми народы мира скрепили свою готовность сорвать преступные замыслы атомщиков,— это крепнущая солидарность людей всех рас, племен и наций, всех языков и наречий в борьбе против империалистической войны. Это зримый и осязаемый прообраз грядущего единства всего социалистического человечества!

Авангардом Международного фронта сторонников мира, их верным и надежным оплотом является могучий советский народ. Верный миролюбивой сталинской внешней политике, высший орган государственной власти Советского государства заявил о своей солидарности с Воззванием Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира. Все взрослое население Союза, подписавшись под Стокгольмским Воззванием, единодушно высказалось за мир, против войны. А в делах международных многое, очень многое значит воля советского народа. Ведь именно этот народ своими могущественными ударами сокрушил хребты империалистическим хищникам Германии и Японии.

Зачинщиков третьей мировой войны приводят в бешенство новые и новые факты укрепления лагеря мира, роста его сил. Злоба душит магнатов американских монополий: где же законный процент на капитал, вложенный в Чан Кай-ши?.. Они ничего не забыли и ничему не научились. Провокация в Корее — это не только попытка взять реванш за Китай и сохранить за собой дальневосточный плацдарм. Белый Дом проверяет: трудно ли преодолеть предполье будущих главных рубежей сопротивления и как будут действовать послушные США члены ООН в уготованной для них роли военных соединений, приданных верховному командованию мировой реакции?

Какие плачевные результаты проверки! Ведь как ни затыкать уши, чтобы не слышать гневного возгласа всего прогрессивного человечества — «Руки прочь от Кореи!», однако никуда не деться от факта военных неудач! И если бы агрессоры не утратили способности к трезвому анализу, они призадумались бы над тем, почему многие американцы, вчера одетые в солдатскую робу и срочно переброшенные в далекую Корею, сегодня так поспешно попадают в плен, а завтра шествуют по улицам Пхеньяна с лозунгами-признаниями: «Корейцы ведут справедливую войну!»

Дело здесь не только в оперативно-тактической бездарности американского генералитета, привыкшего блистать в губернаторских дворцах колоний, а не на полях сражений. Дело в общей порочности стратегии захватнических, империалистических войн, ясной для всех, кроме самих империалистов.

Частные военные поражения не образумят агрессоров. Наоборот, чем яснее видят империалисты свою обреченность, тем серьезней становится угроза миру и безопасности народов. Ибо обреченный на гибель отчаянно сопротивляется: «Он,— как говорит товарищ Сталин,— хватается и будет хвататься за самые крайние и подлые средства борьбы». Вот почему так важна сегодня задача всемерного укрепления Международного фронта мира. В массовости движения людей доброй воли заключена его непреодолимая сила. А в расширении массовой базы этого движения почетную и важную роль играет самое важное по силе воздействия и самое массовое из искусств—кино.

С тех пор как на экранах появились первые агитфильмы и хроники, зовущие к борьбе с белогвардейцами и интервентами, с тех пор как в черно-белый кадр был впечатан алый стяг героического революционного «Потемкина», с первых дней рождения и на протяжении всей своей славной истории советская документальная и художественная кинематография честно служит делу мира во всем мире, зажигая в сердцах миллионов священный огонь ненависти к насилию и угнетению в любой их форме, ненависти к империалистам-агрессорам, душителям свободы, ко всему капиталистическому строю, порождающему несправедливые, грабительские войны.

Если перерыть все фильмотеки, пересмотреть миллионы метров пленки, снятой советскими кинематографистами, — не найти ни ролика, ни куска, где хотя бы намеком прозвучало оправдание грабежей и нападений, убийств во имя стяжательства, насилия над слабыми!

Ни один из мастеров советского кино не запятнал своей совести проповедью захватнической войны!

Детище великого миролюбивого народа—советское киноискусство несет человечеству идеи подлинного гуманизма, дружбы и братства народов, полного равноправия наций, уважения к их суверенным правам.

Глубокое и яркое художественное выражение самых справедливых, передовых идей человечества,— вот что обеспечило ведущую роль советского кино в мировом киноискусстве. Именно это делает понятным закономерность повсеместного успеха советских фильмов, в том числе и на V Международном кинофестивале в Карловых Варах.

Выдающееся произведение советского кино — фильм М. Чиаурели «Падение Берлина» — получило заслуженное международное признание: фильм удостоен первой премии фестиваля «за лучшее идейное и художественное выражение героической борьбы Советского Союза за мир, за нового человека, за более совершенное человечество, за поэтическое прославление непобедимого лагеря мира под водительством Советского Союза и великого Сталина».

«Премия мира» и «Премия труда», врученные на фестивале М. Калатозову и И. Пырьеву за фильмы «Заговор обреченных» и «Кубанские казаки», а также премии и почетные дипломы, полученные другими мастерами советского кино свидетельствуют о том, что наше искусство прочно стоит на правильных, общенародных идейно-творческих позициях.

Великие идеи борьбы за мир, за справедливое социалистическое общество, плодотворные творческие принципы советского кино — ныне объединяют широкий фронт прогрессивных кинодеятелей всех стран. Радостно видеть успехи кинематографистов Китая, Чехословакии, демократической Германии, рост молодого киноискусства Кореи, Болгарии, Румынии и других стран народной демократии. Нельзя без волнения думать о честных прогрессивных киномастерах Франции, Италии, Англии, США, мужественно преодолевающих цензурно-полицейские рогатки и создающих замечательные, правдивые кинопроизведения.

В первых рядах фронта прогрессивных кинодеятелей всего мира идут верные своему интернациональному долгу работники советского кино.

Прямо ли направлен наш фильм против поджигателей войны или он повествует о мирном, созидательном труде советских людей, укрепляющих мощь своей Родины — оплота мира во всем мире, каждое новое произведение советского киноискусства — это новый пример, вдохновляющий передовых кинематографистов мира, это новый вклад в самое могучее движение современности!

Памятуя об этом, участники создания наших фильмов: драматурги, режиссеры, операторы, актеры, все сотрудники съемочных групп, все рабочие и служащие производственных цехов киностудий — вкладывают в свой труд не только профессиональное мастерство, но и пламя советского патриотизма, политическую страсть верных граждан Родины социализма, живую душу самых стойких бойцов за мир.

Великий Ленин писал, что борьбе против империалистической войны «стоит посвятить свою жизнь...»

К полному торжеству мира, демократии и социализма, к счастью всего человечества призывает нас знаменосец мира во всем мире — великий Сталин!

# За мир во всем мире!

М. ЧИАУРЕЛИ

## великая правда жизни

*Международный кинофестиваль, проходящий под лозунгом «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество» — это поистине благородное начинание молодой демократической Чехословакии, это значительный вклад в дело мира.*

*...Представленные на этом фестивале наши фильмы «Кубанские казаки», «Заговор обреченных», «Смелые люди», «Падение Берлина», как и все советское киноискусство в целом, как и любые другие его произведения, большие и малые, направлены на борьбу за мир во всем мире, за единство прогрессивных сил всего человечества.*

*Эти цели советские художники, как и весь советский народ, как и наша славная коммунистическая партия, ставили перед собой всегда. Слово «мир» было написано на наших знаменах еще в первые дни Великого Октября. Рабочие и крестьяне России, поднявшиеся под руководством большевистской партии на борьбу за победу социализма, рядом с лозунгом «Вся власть Советам» выставили лозунг о мире.*

*Борьба за мир, за дружбу между народами сопутствует всей жизни советских людей. Во имя мира мы трудимся сейчас на стройках послевоенной сталинской пятилетки.*

*О мире думают все, кто подписывался под Стокгольмским Воззванием. И голос миллионов советских граждан во много крат укрепляет силу международного фронта мира!*

*Какой честный человек откажется подписать требование о безусловном запрещении атомного оружия и объявлении военным преступником того правительства, которое первым применит это бесчеловечное оружие?*

*Сила гуманнейшего требования, изложенного в Стокгольмском Воззвании, нашла путь к сердцам честных людей всего мира. И никакие рогатки, никакие препятствия не остановят могучего, неодолимого — поистине всенародного движения за мир! Миллионы подписей под Стокгольмским Воззванием — это свидетельство того, что не безумная ложь идеологов атомной бомбы, а великая правда жизни, правда искренних и честных сторонников мира проникает в сердца людей.*

*Распоясавшиеся империалистические хищники, напав на миролюбивый корейский народ, позволили себе вопиющее, бесчеловечное, циничное и наглое нарушение всех общепринятых норм и правил человеческого общества! Для чего развязали американцы войну в Корее? Не во имя блага корейского народа, а для того, чтобы подавить в нем самую мысль о свободе и справедливости! Не во имя торжества принципа суверенного и независимого существования всех народов, больших и малых, а для того, чтобы захватить еще один плацдарм готовящейся империалистами новой, еще более кровавой и жестокой мировой бойни.*

*Бредовая идея мирового господства движет американскими империалистами.*

*В 1917 году русский народ проголосовал за мир: он вышел из империалистической войны, сбросив в своей стране буржуазное правительство.*

*В 1950 году за мир голосует свыше 300 миллионов людей во всех странах... Пусть учтут это поджигатели новой империалистической войны!*

*Силы мира растут с каждым днем. Они непобедимы!*

**(Из выступления на совещании прогрессивных кинодеятелей 25 стран в Карловых Варах)**

Народный артист СССР
Лауреат Сталинской премии М. Чиаурели

---

А. РООМ

## во имя счастья человека

*Есть такое латинское выражение: „cui prodest?"— „кому выгодно?"*

*Так назвал В. И. Ленин свою небольшую по размерам, но глубокую по политическому значению статью. В этой статье почти сорок лет назад были написаны слова, которые сейчас помогают нам яснее видеть, какими путями империалисты, стремясь к покорению мира, готовятся разжечь, развязать новую кровавую войну.*

*Великий Ленин писал, что при капитализме для защиты своих взглядов «богач всегда сможет «нанять» или купить или привлечь любое число адвокатов, писателей, даже депутатов, профессоров, попов и так далее. Мы живем в торговое время, когда буржуазия не стесняется торговать и честью и совестью».*

*Ленин исчерпывающе сформулировал волчий закон, по которому магнаты буржуазии нанимают и покупают всех, кто может помочь их стремлениям к неограниченному господству над народными массами всего мира.*

*Богач нанимает и покупает людей науки и техники, чтобы создать наиболее смертоносное оружие уничтожения всех, кто стойко и героически сопротивляется захватническим планам мировой реакции, центром которой ныне стала Америка. Там, в Америке, на миллиарды долларов создана «кухня ведьмы», где щедро оплачиваемые «дипломированные лакеи буржуазии» (Ленин), становясь прямыми военными преступниками, создают разного рода оружие, чтобы сделать технически осуществимым уничтожение жизни на земле.*

*„Cui prodest?" — кому это выгодно?*

*Богач нанимает и покупает философов-фальсификаторов, чтобы «опровергнуть» и «ликвидировать» марксизм. Буржуазия не скупится на расходы, чтобы растлить сознание трудящихся, подавить их веру в возможность и неизбежность победы социализма. Приказчики американских империалистов пропагандируют безродный космополитизм, чтобы народные массы забыли о своем праве на национальную независимость и этим открыли дорогу для американских экспансионистов.*

*Богач нанимает и покупает философских шарлатанов типа Сартра, которые публикуют грязные книжонки, где разными вывертами и ухищрениями пытаются обосновать «учения» и «теории», направленные на то, чтобы унизить*

*человека, показать его покинутым, одиноким, антиобщественным, без всякой связи с другими людьми.*

*Кому это выгодно?*

*Богач нанимает и покупает писателя, художника, актера Голливуда, чтобы сеять черный пессимизм, опустошенность, аморализм, оправдывающие и укрепляющие наемное рабство народных масс.*

*Кому все это выгодно?*

*Это выгодно американским империалистам. Выгодно их партнерам и политическим лакеям, которые надеются урвать кроху с барского стола!*

*Но неумолимы законы истории: злобствующая и трепещущая от страха буржуазия не сможет остановить движение народных сил к миру! Сотни миллионов людей всех стран открыто, прямо высказались против врагов свободы, человечества, цивилизации. Передовой, прогрессивный лагерь мира растет, становится все сильнее. Многие ученые, даже те, кто участвовал в создании атомного оружия, или покинули или покидают лагерь реакции, лагерь агрессии и стали активными сторонниками мира.*

*Деятели искусства Советского Союза и стран народной демократии все активнее работают на благо всего человечества, создавая произведения наступательные, разоблачающие ухищрения поджигателей новой войны.*

*Автор этих строк, счастливый тем, что и он, как один из деятелей советского киноискусства, принимает посильное участие в общем деле борьбы за мир, готовится к постановке фильма «Совесть мира». Тема будущего фильма — судьбы современной науки: борьба материализма с реакционной идеалистической философией, поставленной на службу поджигателям войны; трагедия крупного буржуазного физика, обманутого американскими империалистами, его прозрение и переход в лагерь мира и демократии. В фильме будут показаны: прогрессивная роль советской науки, освещенной гением величайшего корифея науки товарища Сталина; ясный, светлый путь советских ученых, их напряженный творческий труд, их участие в общей борьбе народа за полную победу коммунизма.*

*С большим творческим волнением, с глубоким сознанием важности поднимаемой темы, готовимся мы к постановке этого фильма. И мы обязуемся отдать все свои знания, все свое умение тому, чтобы с полной мерой гнева разоблачить людей, которым выгодна новая война, и чтобы со всей силой любви и дружбы рассказать о тех, кто является совестью нового мира, о знаменосцах человечества, о передовых людях прогресса и культуры.*

Заслуженный деятель искусств РСФСР
Лауреат Сталинской премии

---

М. СМИРНОВА

# *сила простых людей*

*Еще не сравнялись с землей противотанковые рвы на окопицах наших сел. Еще находят дети в лесах пробитые пулей каски и напарывают ноги на колючую проволоку. Еще матери не перестали оплакивать сынов своих, убитых на прошлой войне... А уже полыхают города и села Кореи и Вьетнама, и под обломками домов снова гибнут дети, старики и женщины, а людей, борющихся за мир против войны, избивают дубинками и бросают в тюрьмы...*

*В эти дни я думаю о мужестве простых русских людей— мужестве, способном победить смерть.*

*Прошлой зимой мне довелось встретиться с одним старым врачом, который навел меня на мысли о силе человеческого духа. Это был главный врач сельской больницы Сергей Дмитриевич Пастухов, крупный, шестидесятилетний мужчина, застенчивый и немногоречивый.*

*Он показал мне ослепительно чистые палаты, недавно открывшуюся водолечебницу, сад и богатое подсобное хозяйство. Когда же показ кончился, он не знал, о чем со мной разговаривать.*

*— Жалко, что жену в область вызвали. Она бы вам могла быть полезной, — застенчиво улыбнулся он и заторопился к больным.*

*Лишь поздно вечером, когда мы пили чай в просторной и тихой его квартире, заставленной цветами и увешанной картинами, старик внезапно разговорился.*

*Он рассказал, что они с женой работают в этой больнице 29 лет и что во время войны у них погибло четыре сына. Он показал мне фотографии своих мальчиков. Они были удивительно хороши, эти четверо юношей. В глазах их светились ум и веселость.*

*— Четыре... — откашливаясь сказал он. — Это много, когда теряешь четырех. Мне-то еще туда-сюда, я — мужчина, и в фронтовом госпитале работал, а Марья Ивановна — мать, женщина. Каково ей было? Но у нее, представьте, ужасная сила. Перенесла. В партию вступила, работе отдалась, на самолет сбережения внесла и тому подобное... Она, конечно, надеялась, что Андрюша (последний наш, пятый) уцелеет. Я тоже надеялся! Но его в день окончания войны тяжело ранило. Ну, думаю, мать не выдержит. И, правда, она тогда у себя заперлась и даже меня к себе не пускала. Помог случай с патологическими родами. Надо было человека спасать, ну, она и вышла.*

*— Спасла? — спросила я.*

*— Спасла. И Андрея тоже спасла. К нему в госпиталь поехала. Очень он был плох, жить не хотел, лицо, знаете, у него покалечено. Выходила его. Три раза заставляла на операцию ложиться. Теперь вот он школу живописи кончает. Это все его работы...*

*Я увидела пронизанные солнцем натюрморты, портреты крестьян в кузнице, колхозные поля и серебряный пруд, полный похожих на цветы белых уток.*

*Картины поразили меня яркостью, жизнерадостностью и своеобразной манерой письма. Талант художника светился в них.*

*— Все она... мать... — со скрытой гордостью сказал старик, ставя лампу обратно на стол.*

*Мне захотелось увидеть эту могучую женщину.*

*— Нет ли у вас портрета Марьи Ивановны? — спросила я.*

*— Отдельно нет... А вот семейный портрет имеется.*

*Он повел меня в маленькую, сверху до низу заставленную книгами комнату.*

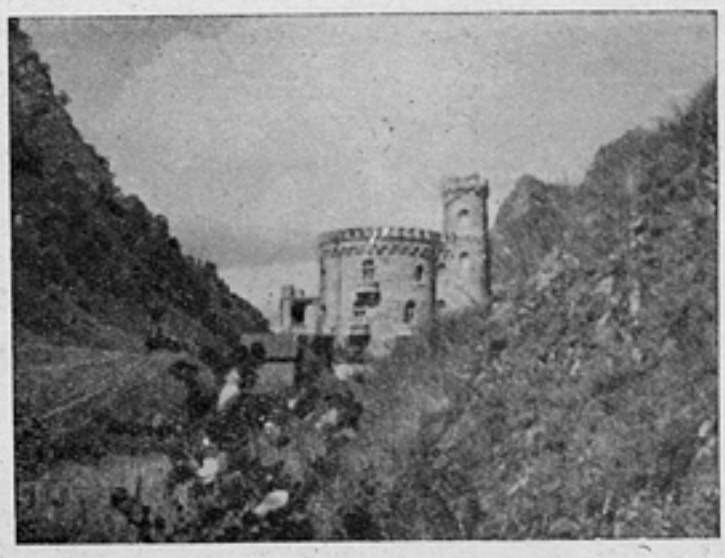
*В простенке висел холст. С него глядело простое лицо крестьянки, доброе и не старое. Это и была Марья Ивановна. А рядом возвышался бритоголовый и застенчивый Сергей Дмитриевич, одетый в темный пиджак, из под лацкана которого поблескивал золотом орден Ленина.*

*Я подумала тогда о силе этих простых советских людей, о их скромности, талантливости, самоотверженности. Я подумала, что они не одни, что миллионы вот таких честных и скромных отдают силы свои на благо Родины. И теперь, с волнением подписываясь под Стокгольмским Воззванием, я вспомнила зимний вечер в далеком селе, рассказ старого врача о мальчиках и их матери и представила себе, с какой верой и трепетом ставят свои подписи Марья Ивановна и Сергей Дмитриевич под этим же документом.*

Лауреат Сталинской премии

Дм. Еремин

# О СОВЕТСКОМ ВИДОВОМ ФИЛЬМЕ



«Долина солнца»

1

Производство видовых документальных фильмов занимает в советской кинематографии все более важное место.

Только студии научно-популярных фильмов выпустили в 1946—1949 гг. свыше 50 короткометражных видовых фильмов, большинство которых объединено серией «Путешествия по СССР». 18 из этих фильмов — цветные. Кроме того, был выпущен ряд полнометражных цветных фильмов (4—6 частей), являющихся своеобразными кинопутешествиями по Волге, Днепру, Уралу, Черноморскому побережью и др. 14 цветных видовых фильмов будут выпущены в текущем году. Наконец, недавно коллегия Министерства кинематографии СССР рассмотрела и утвердила тематический план подготовки видовых фильмов для выпуска в 1951 году.

В результате в течение ближайших лет будет создан своеобразный географический киноатлас Советского Союза, благодаря которому миллионы зрителей получат возможность ознакомиться с наиболее важными и живописными географическими районами и уголками нашей великой социалистической отчизны.

Значение этого дела трудно переоценить. Оно дает живое, наглядное представление о географических условиях жизни советского человека, о богатстве и своеобразии нашей природы. Тем самым видовые фильмы способствуют еще более сильному развитию чувства любви советского человека к своей Родине, повышают уверенность в ее неисчислимых богатствах, а следовательно, и в необозримых экономических перспективах советского общества.

Видовые фильмы вносят значительный вклад и в эстетическую жизнь советского общества, являясь одновременно предметом и средством эстетического наслаждения: с одной стороны — красотой родной природы, с другой — высокими художественными достоинствами лучших из этих фильмов как произведений искусства.

Сказанное делает понятным непрерывно растущий интерес и к теоретическому осмыслению особенностей советского видового фильма, его содержания и формы, достоинств и недостатков, перспектив развития. Теоретические вопросы, связанные с производством видовых фильмов, все чаще поднимаются в нашей периодической печати. Они ставились на одном из заседаний Художественного совета Министерства кинематографии СССР. В конце июня этого года в Московском Доме кино было созвано специальное совещание творческих работников документальной кинематографии и ученых-географов, на котором выступило немало профессоров и докторов географических наук, режиссеров и операторов.

В процессе этих совещаний и обсуждений не все до конца решено и продумано, глубоко и всесторонне раскрыто в интересующей нас проблеме. Но многое понято верно и дает производству видовых фильмов достаточное теоретическое обоснование.

Как и во всяком деле, прежде всего необходима точность терминологии. Как показывает само название «видовой фильм», советские фильмы этого рода являются документально точным и вместе с тем художественным рассказом о том или ином географическом явлении или районе страны, о «видах» нашей природы, то-есть о тех географических условиях, в которых развивается наше советское общество. Типичны и сами названия фильмов: «Енисей», «Озеро Таймыр», «Остров Ионы», «Долина гейзеров», «Кама-река», «Край причудливых скал», «Карпаты», «Ангара», «В горах Таджикистана», «Аму-Дарья», «Эльбрус» и др.

В связи с таким определением задач видового фильма требует уточнения чрезвычайно важный вопрос, который по существу так и не получил окончательного решения ни в докладах, ни в выступлениях специалистов. Это вопрос о том, что должно быть в центре видового фильма — природа или человек.

Само собой разумеется, что подобная постановка вопроса имеет в виду не его философский, а чисто практический смысл. Ибо создание фильма о природе не есть создание самой природы. Последняя в видовом фильме выступает не в своей материальной данности, а в форме определенного человеческого отношения к ней. Иначе говоря, в кинофильме, как человеческом произведении, она выступает как уже определенным образом освоенная, то-есть очеловеченная природа, а значит и постановка вопроса «природа или человек?» теряет реальный смысл. Однако практически, как вопрос о той или иной форме человеческого освоения природы в искусстве, этот вопрос имеет весьма существенное значение.

При его решении на творческом совещании в Доме кино, а затем и в печати (см., например, газету «Советское искусство», 4 июля 1950 г.) категорически утверждалось, что непосредственной изобразительной целью советского видового фильма является человек. Фиксация пейзажа без человека, то-есть съемки видов природы без персонального показа колхозника, рабочего, ученого и т. д., была объявлена чуждой нашему искусству, а установление различий между видовым фильмом и документальным киноочерком — вредным делом.

«Можно ли допустить, — спрашивал Н. Семенов, автор статьи в «Советском искусстве», — чтобы в фильмах о природе, в условиях которой развертывается творческая деятельность советского человека, сам человек отсутствовал? Конечно, нет!»

Практически это означает, что в фильме, например, об особенностях Байкала, лесах Мещеры или горах Таджи-

«Долина гейзеров»

кистана авторы обязаны показывать не Байкал как водоем в его неповторимом природном своеобразии, не горы как явления природы и условия жизни определенных групп нашего общества, а прежде всего людей: рыбаков, лесорубов, геологов, альпинистов. Природа Байкала или Мещерского края должна при таком подходе рассматриваться не как предмет преимущественного интереса кинематографиста (а значит, и зрителя), но лишь как фон. Главное должно быть в показе тех или иных конкретных людей — их труда, быта, культуры.

Такой подход фактически означает отказ от производства видовых фильмов, замену их документальным киноочерком. Логическим результатом этого подхода должен явиться отказ от профессионального овладения жанром видового фильма, отмена его теоретического осмысливания, установление аморфной общности явлений вместо той их конкретной дифференциации, которая подсказывается жизнью и служит основой истинной науки. И действительно, в указанной выше статье «Советское искусство» именно так полностью и отменяло само понятие видового фильма:

«Существо дела, — говорилось в статье, — заключается в том, что действительно нельзя провести отчетливой грани между жанром видового фильма и жанром фильма документального».

Следовательно, главным в этом вопросе, как это ни странно, объявлялось отсутствие каких-либо различий между видовым фильмом и документальным киноочерком! Правда, в интересующей нас статье есть немало и плодотворных, правильно ориентирующих читателя мыслей, особенно во второй половине. Однако беда ее заключается в том, что она по своей тенденции, по существу, снимает какой-либо теоретический разговор о специфике видового фильма, а значит подвергает сомнению и необходимость каких-либо профессиональных навыков, мастерства для работников этого жанра.

Еще более определенно автор статьи Н. Семенов говорил об этом на творческом совещании работников документального кино. Отвечая оппонентам, не согласным с мыслью об отсутствии граней между видовым фильмом и документальным киноочерком, он резюмировал свое положение в следующей категорической форме:

«Я не стирал грани, я говорил об отсутствии этой грани. Еще Белинский говорил о том, что несмотря на очень ясные и определенные признаки того или иного жанра, в искусстве водоразделов быть не может». И дальше: «Нельзя искать такие водоразделы между документальными очерками и видовыми фильмами, ибо, если мы так подойдем, мы потеряем в географических фильмах человека».

Опуская вопрос о более чем произвольной трактовке общеизвестных формул Белинского, который как диалектик устанавливал и единство и различие жанров в искусстве, остановимся на существе теоретических установок автора статьи. Эти установки нам кажутся не только спорными, но и глубоко неверными. Они запутывают, а не помогают, никак не отражая реальных потребностей и фактического положения дел в советской видовой кинематографии.

В самом деле, на первый взгляд требование, выдвигающее показ человека не только в качестве внутренней, то-есть общеидеологической, но и в качестве «внешней», то-есть изобразительной цели видового фильма, может показаться чрезвычайно ортодоксальным. Но это только на первый взгляд. По существу же это требование вносит путаницу в ясный вопрос и лишает выпуск видовых фильмов реального смысла. Ведь если видовой фильм должен представлять собой то же, что и документальный киноочерк, то причем здесь задача создания видового, географического киноатласа СССР? Да и тем ли отличается советский видовой фильм от буржуазного, что природа в нем заменяется съемками человека? Отнюдь нет. Советский видовой фильм отличается от буржуазного не тем, что отказывается от съемок картин природы как главной своей задачи, а тем, что материалистический взгляд советского киподокументалиста на природу в корне отличается от субъективистского, созерцательного, идеалистического взгляда буржуазного кинематографиста. В этом корень различий.

Как мы уже говорили, сам термин «видовой фильм» предполагает, прежде всего, показ именно картин природы как объективной реальности, существующей независимо от сознания людей, то-есть географических условий жизни и деятельности советского человека. Следовательно, не вдаваясь в философское и естественно-научное толкование вопроса отношений человека к природе, говоря об этом практически, с точки зрения реальных задач видовой кинематографии, необходимо подчеркнуть, что именно природе, показу географических особенностей нашей страны и должен посвящаться каждый видовой фильм. И эта задача не менее важна, чем задача, решаемая документальным киноочерком в плане показа собственно трудовой деятельности персонально взятого советского человека: рабочего, колхозника, ученого и др.

Но значит ли это, вместе с тем, что видовой фильм, то-есть фильм о природных условиях жизни советского человека, исключает всякий рассказ о человеке и его трудовой деятельности как в философском, так и в практическом житейском смысле? Конечно, нет! Природа, как известно, есть составная часть процесса труда чело-

«Долина гейзеров»

века и общества в целом. «Труд, — говорил Маркс, — есть прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой». При этом природа есть первичный источник средств и предметов труда. Следовательно, надо говорить не об отрыве человека и его труда от природы, а о том, что в видовом фильме, то-есть фильме о природных условиях деятельности человека, непосредственным и главным в изобразительном смысле является показ все-таки именно этих природных условий, а не непосредственно и прежде всего человека, как это необходимо, например, в документальном киноочерке.

Целью документального киноочерка является прямой рассказ о человеке, о той или иной стороне его трудовой деятельности. Поэтому в центре документального киноочерка — человек и его труд: персонально взятые колхозник, сталевар, ученый, вооруженные определенными орудиями и навыками труда. Именно такое конкретное своеобразие идейно-творческих задач отличает документальный очерк от видового фильма не только по цели, но и по жанру, по форме, делает специфической и профессиональную работу режиссеров и операторов над этими двумя видами советской документальной кинематографии.

Видовой фильм и киноочерк отражают две стороны единого реального процесса трудовой жизни общества, который включает в себя, по определению В. И. Ленина, природу и целеполагающую деятельность человека. В этом смысле документальный киноочерк и видовой фильм представляют собою и единство, и противоположность, и различие, и связь. Отсюда и закономерность перехода одного вида в другой, то-есть наличие элементов документального очерка в видовом фильме и элементов видового фильма в документальном киноочерке. Достаточно указать на такие, например, фильмы, как «Долина гейзеров», «На Валдае», «Сталевары», «В песках Хорезма» и др., чтобы это стало совершенно очевидным. Так, в «Долине гейзеров» мы видим прежде всего удивительные феномены камчатской природы. Наше внимание приковано именно к ним, этим феноменам, так как авторы фильма подробно и интересно, с разных точек и в разных планах показывают нам закономерности механического действия гейзеров, их физические и химические свойства, наконец, своеобразную красоту их белых паровых султанов и пр. Вместе с тем хорошо показана в фильме и деятельность людей — исследователей долины.

Все это в данном фильме закономерно. То же можно сказать о фильме «В песках Хорезма», посвященном, впрочем, не столько природе, сколько археологическим раскопкам хорезмских древностей, или о фильме «По Валдаю».

Следовательно, как и во всякой другой области, взаимосвязь, возможность взаимопереходов, единство — присущи интересующим нас жанрам советской документальной кинематографии. Но единство или связь — отнюдь не снимают противоположности этих двух жанров, о которых мы говорили. А поэтому нельзя допускать и того смешения задач и форм, которое кроется в категорическом утверждении, что между видовым кинофильмом и документальным очерком нет никаких различий и что якобы именно человек — непосредственно и прямо — должен быть изобразительной целью не только киноочерка, но и видового документального фильма.

## 2

Как известно, марксистско-ленинская теория неопровержимо установила, что решающим в развитии человеческого общества является способ производства материальной жизни, а не географическая среда. Последняя, не являясь определяющей силой, тем не менее ускоряет или замедляет ход общественного развития, то-есть помогает или мешает развитию общества, в соответствии с чем реальные трудовые взаимоотношения человека и природы в разных общественных формациях приобретают те или иные специфические черты.

Это положение чрезвычайно важно для осознания смысла и удельного веса документальных видовых фильмов в нашей кинематографии. В самом деле, если советский документальный киноочерк должен быть ярким рассказом о производительных силах нашего общества, о социалистическом человеке, свободно владеющем всеми средствами производства и орудиями труда, обладающем стахановскими навыками труда, широким многообразным опытом, который позволяет неизменно повышать производительность труда при наличии отношений товарищества, сотрудничества и взаимопомощи в процессе труда, то видовой фильм должен ярко рассказывать о природных богатствах, которыми владеет и пользуется советский человек как первичными источниками средств и предметов труда.

Неисчислимые богатства нашей советской природы — ее недр, лесов, земель и т. д. — дают социалистическому обществу все возможности для непрерывного движения вперед, для создания все увеличивающихся благ материальной жизни. Поэтому главной задачей советского видового фильма является показ не враждебного нам и косного в окружающей нас природе, а прежде всего актив-

«Остров Ионы»

ного, богатого возможностями, то-есть показ природы советской страны как такой комбинации богатств, какой нельзя найти ни в одной стране, на что указывал товарищ Сталин, говоря об Урале.

Иначе говоря, идейно-патриотической задачей каждого видового фильма и киноатласа в целом должен быть всесторонний показ наших богатейших природных ресурсов, обеспечивающих успехи социалистического строительства, показ того, что является реальным предметом и средством преобразующей деятельности советского человека.

Только здесь советский документалист найдет основу и для эстетики природы, для показа прекрасного в природе. Только здесь найдет он почву и для того, чтобы переосмыслить и отбросить то, что нестари являлось созерцательной «красотой» буржуазной эстетики в виде закатов, восходов и т. п.

Характерна с этой точки зрения неудача видового фильма о реке Чусовой. Вместо показа Чусовой как важной водной артерии Урала, как могучего энергетического источника и вместе с тем живописнейшей из наших рек, авторы фильма с птичьего полета показали вялую и маленькую, какую-то «захолустную» речонку, едва пригодную для скучных прогулок в брезентовой байдарке. В силу этого фильм лишился какого-либо значительного не только идейного, но и эстетического смысла.

Маркс указывал, что географические условия жизни человеческого общества экономически распадаются на два больших рода: род естественных богатств средствами существования, куда входят плодородие почвы, обилие рыбы в водах и т. п., и род богатств средствами труда в виде водопадов, судоходных рек, лесов, металла, угля и т. д. На низших ступенях культуры — первый род, на высших — второй род естественного богатства имеет решающее значение. Маркс при этом добавляет, что в «низший род» входит та природа, которая не делает собственно развитие человека естественной необходимостью, в то время как «второй род» заставляет человека развивать труд и орудия труда, то-есть двигает человека и его труд вперед.

Из этой замечательной мысли следует ясный вывод о том, что же именно является для советского кинодокументалиста главным и основным в показе природы? Не беспредметный пейзаж, не восходы и закаты, то-есть ландшафт, взятый сам по себе, не пассивное созерцание природы, ведущее в итоге к обеднению представлений о ее хозяйственных и эстетических возможностях (как это сделано в фильме о реке Чусовой). Нет, не это является основой и целью показа природы в советском видовом фильме. Беспредметное созерцание неизбежно приведет лишь к дурному, абстрактному эстетизму, так как будет лишено социалистической идейности в отношении к природе, прямой трудовой связи советского общества с явлениями природы.

В этой связи подчеркнем, что практически в понятие природы для работника советской видовой кинематографии в равной мере входит и «естественная», и «искусственная» природа. Энгельс, например, говоря в «Диалектике природы» о домашних животных, характеризовал их не просто как «естественную», то-есть самостоятельно развивающуюся, а «очеловеченную» природу, фактически пересозданную человеком и поэтому отчетливо несущую на себе печать его воли, его чувств, его интеллекта. С этой точки зрения, например, сады в художественном кинофильме «Мичурин» есть «очеловеченная» природа не только в смысле пейзажа, но и по существу. Еще больше это относится к таким документально-видовым фильмам, как «Сады и парки Ленинграда», «Черноморское побережье», «Рыбинское море», «Боровое», «Звенигород», «Ялта», «Свердловск и его окрестности» и др.

Здесь же уместно вспомнить еще одно замечательное высказывание Маркса, который упрекал Фейербаха за то, что Фейербах воспринимал современную ему природу как нечто неизменное, внечеловеческое, обособленное от развития общества. Полемизируя с Фейербахом, Маркс подчеркивал, что современная природа, то-есть окружающий нас чувственный мир, «вовсе не некая, непосредственно от века данная, всегда себе равная вещь, а продукт промышленности и общественного состояния, притом в том смысле, что это — исторический продукт, результат деятельности целого ряда поколений».

Рассуждая в том же плане, Энгельс в «Диалектике природы» подчеркивал, что «природа не просто *существует*, а находится *в становлении* и *изменении*», что на современной природе лежит «печать воли» человека, что человек «производит в ней изменения просто в силу своего присутствия», не говоря уже о преобразующей деятельности, когда человек «изменяет... флору и фауну целых частей света».

С этой точки зрения для советского кинодокументалиста было бы странным при показе, например, Валдайской возвышенности, Днепра, Черноморского побережья, реки Чусовой, Енисея и т. д. и т. п. фиксировать на пленке эти явления природы как нечто от века неизменное и внечеловеческое. Ибо совершенно очевидно, что даже на первый взгляд «вечные», «нетронутые» места природы

«Эльбрус»

в конечном счете есть продукт развития, в котором огромную роль играло развитие и воздействие человеческого общества, человека.

И тем более было бы странным для работников советского видового фильма проходить мимо того, что свидетельствует о преобразующей деятельности советского человека. Величественные планы и дела советских людей, вносящих порядок в хаос природы, создающих в ней новые закономерности, насаждающих леса, роющих новые водоемы, обогащающих фауну и флору огромных географических районов, творящих новые виды растений и животных, хозяйским глазом проникающих все глубже в тайны макро- и микрокосмоса, — все это, «очеловечивая» природу, делает ее все более подвластной человеку, все более богатой возможностями человеческого труда и вместе с тем — все более прекрасной как источник свободной деятельности и эстетического наслаждения миллионов социалистических тружеников.

Только в этом смысле утверждение о том, что человек должен быть в центре видового фильма, и приобретает свое истинное значение.

3

Как уже говорилось, наше отношение к природе принципиально отлично от буржуазно-дворянского отношения как в философском, так и в практическом смысле. Недаром, критикуя дофейербаховский материализм, Маркс указывал, что главным недостатком этого материализма было то, что тот рассматривал действительность, предметный, воспринимаемый внешними чувствами мир лишь в форме объекта или в форме созерцания, а не в форме конкретной человеческой деятельности, не в форме практики, не субъективно. Относясь к природе не созерцательно, а «в форме практики», «субъективно», мы в своих фильмах показываем ее не как нечто неизменное и чуждое человеку, а как развивающееся, причем в этом развитии природы наиболее динамическим, формирующим ее началом является именно вмешательство, влияние человека. Поэтому там, где это нужно, сам человек и его хозяйское пересоздание природы, целиком «очеловеченная» природа и еще «нетронутая», но уже входящая в сферу воздействия человека, то-есть «очеловечивающаяся» природа, — все это закономерно входит в наши видовые фильмы, как в произведения, созданные в интересах советского общества, помогающие этому обществу все более уверенно и разносторонне овладевать богатствами родной природы.

Советский кинодокументалист обязан показывать природу с хозяйской точки зрения советского человека, то-есть «очеловеченной» или «очеловечивающейся», развивающейся под воздействием человека, предназначенной для служения человеку, являющейся прямо или в возможности предметом его труда, средством удовлетворения его материальных или духовных потребностей. Поэтому изображение в природе того, что богато трудовыми возможностями и благоприятными условиями жизни общества, должно быть главным направлением работы авторов видового фильма.

Именно здесь, как мы уже говорили, кинодокументалист найдет основу и для эстетического восприятия природы, для показа прекрасного в нашей природе.

В свое время Энгельс указывал на то, что в условиях свободного, лишенного эксплоататоров общества, когда осуществится полное господство трудящегося человека над природой, «люди снова будут не только чувствовать, но и сознавать свое единство с природой». Это прямым образом относится и к интересующему нас вопросу. Ибо советский социалистический строй позволяет нам воспринимать природу не как враждебную силу, а как источник общественно-полезного, свободного труда, следовательно, и как источник радости и красоты. Впервые именно у нас, в советском социалистическом обществе, с понятия прекрасного в природе снят дурной идеалистический туман и оно стало свойством и потребностью миллионов трудящихся людей.

«Прекрасное есть жизнь», — говорил Чернышевский, то-есть то, что движется, развивается, существуя объективно как условие, источник и объект человеческой деятельности. Человек есть часть этой жизни, при этом — в ее высшей форме. Он живыми нитями связан с природой как источником жизни и в полной мере способен находить в ней радость, видеть в ней прекрасное, наслаждаться ее естественными и приумноженными человеком богатствами.

Таким образом, для советского человека природа не только средство производства предметов материального потребления. Она вместе с тем есть и «средство производства» духовных ценностей, в том числе эстетического наслаждения и отдыха. Поэтому изображение красоты природы в советском видовом фильме не есть побочная или второстепенная задача. Это столь же главная задача, как и необходимость показа экономических возможностей, материальных богатств природы. «Производство» радости, отдыха, эстетического наслаждения для советского чело-

века не менее важно, чем производство материальных благ. Поэтому показ прекрасного в советской природе должен быть постоянной задачей советской видовой кинематографии.

Такие картины, как «Остров Ионы», «Черноморье», «Кисловодск», «Долина гейзеров», «Енисей», «Кавказский заповедник», «В песках Хорезма», «На Валдае» и др., при всех их отдельных недостатках включают в себя эту задачу с такой же непосредственностью, с какой в документальном киноочерке решается задача показа красоты советского человека в процессе труда.

Красота заповедников нашей природы как средства производства материальных благ и как средства производства радости и наслаждения, то-есть духовных благ, красота наших городов, их скверов, парков, улиц, индустриально-технических мощностей и т. д., иначе говоря, красота нетронутой или преобразованной, но так или иначе служащей насущным потребностям советского человека природы, необходима в нашем видовом фильме так же, как в документальном очерке необходим показ красоты труда советского человека, новатора и преобразователя, владеющего богатством опыта и навыков труда и относящегося к труду как к делу чести, славы, доблести и геройства.

Выше мы уже говорили о том, что для нас прекрасно в природе то, что богато материальными и духовными трудовыми возможностями общества, что является источником преобразующей деятельности советского человека, то-есть то, что Маркс называл «вторым», «высшим родом» природных условий, — тех условий, которые усиливают, развивают возможности человека, делают его все более могучим хозяином и преобразователем природы и общества. С этой точки зрения нет сомнений, что кроме тех недостатков фильма режиссера Я. Блиоха «Рыбаки Каспия», о которых уже сообщалось в печати (поверхностное знакомство с жизнью, фальсификация жизни при помощи инсценировок, обедненный показ рыболовного дела на Каспии и т. д.), коренным недостатком этого фильма является также и то, что он призывает любоваться «низшим родом» природы Каспия, что в работе режиссера господствует эстетика грубого потребительского натурализма. Зритель этого неудачного фильма должен был стать свидетелем только одного процесса — процесса потребления естественных богатств Каспийского моря. При этом — потребления грубого, показанного с позиций примитивной натуралистической эстетики. Мало того, что показан только грубый, «низший», по Марксу, процесс потребления естественных богатств, на глазах зрителя еще вспарывают брюхо белуги и окровавленными по локоть руками вынимают оттуда массу икры. Здесь перед нами, если можно так выразиться, эстетика скотобойни, не имеющая никакого отношения к творческой, созидательной эстетике советского социалистического общества.

В фильме «Рыбаки Каспия» нет и намека на преобразующую по отношению к природе деятельность советского человека. Фильм в целом — это грубый потребительский натурализм, оснащенный примитивными средствами старого кино.

☆

Для нас прекрасное в природе то, что свидетельствует о расширении преобразующих возможностей советского общества. Поэтому для советского кинодокументалиста «чувство нового» не менее важно, чем для деятеля художественной кинематографии. Требования социалистического реализма — показывать в жизни передовое, революционное, побеждающее, новое, раскрывать ростки этого нового даже при показе старого, а следовательно, и глубокий оптимизм, жизнеутверждение, безграничная вера в преобразующую силу нашего общества, в могущество свободного социалистического человека — все это является основными требованиями и в области создания видового фильма.

При этом само собой разумеется, что показ богатств и красоты природы может быть осуществлен в советском видовом фильме лишь при наличии богатств и красоты труда самих советских документалистов, то-есть при наличии высокого мастерства работников видовой кинематографии — сценаристов, режиссеров, операторов и т. д. Следовательно, совершенствование этого мастерства, повышение качества видового фильма и документального киноочерка — постоянная задача.

Идейно-политическая целенаправленность, полнота и ясность раскрытия содержания в живой «натуре», в картинах природы, единство и цельность всех компонентов фильма, мастерство деталей отличают наши лучшие видовые фильмы, хотя даже и в лучших из этих фильмов — еще много дурного, несовершенного, слабого. То это «грех перечисления» («Советское черноморье»), то примитивизм или неполнота идейно-творческого решения темы, то даже отсутствие какой-либо значительной идеи («Восхождение на Эльбрус»), то другие какие-либо слабости и пороки. Все же такие картины, как «Кисловодск», «Днепр», «Долина гейзеров», «В песках Хорезма» и т. д., отличаются чертами содержательности и известного мастерства. В «Кисловодске», например, лаконично и содержательно раскрыта специфичность города как места, где «производится» оздоровление и отдых советских людей. Убедительными и красивыми показаны средства этого «производства отдыха»: среднегорный климат, облучение солнцем в течение года, лечебные воды, красота окрестностей как предмета активного восприятия органов чувств советского человека, как источника его эстетического наслаждения.

Овладение методом социалистического реализма, повышение мастерства, правильное марксистско-ленинское осознание характера и целей производства видовых фильмов помогут советским документалистам в повышении качества географических картин, в создании того замечательного киноатласа, в котором широко и содержательно отразятся неисчислимые богатства и могучая красота природы нашей великой социалистической отчизны.

И. Назаров

# О ПРОФЕССИИ КИНОХРОНИКЕРА

В художественной кинематографии место каждого из участников создания фильма четко определено. Иное положение в документальной кинематографии. Здесь еще полной ясности до сих пор нет. Существует несколько разноречивых и путаных точек зрения. В результате между сценаристами, режиссерами и операторами постоянно возникает ряд недоразумений, что прямым образом отражается на качестве документальных фильмов, очерков и киножурналов.

Давно отошел в прошлое взгляд на литературный сценарий художественного фильма как на сырой материал для работы режиссера. Но взаимоотношения между профессиями режиссера и сценариста в документальной кинематографии решены главным образом «административно»: существуют приказы о том, что к написанию сценариев должны привлекаться квалифицированные писатели, а на практике до сих пор сценарий недооценивается как основа документального фильма и нередко рассматривается лишь как «повод», как «полуфабрикат».

Квалифицированных писателей—прозаиков, поэтов, журналистов, очеркистов — у нас достаточно. Но, принимаясь за работу над сценарием киноочерка, автор сталкивается с новым для него видом литературного творчества, и естественно, что дело у него идет не очень гладко. Это обстоятельство дало повод некоторым режиссерам документального кино утверждать, что сценарий для киноочерка или, как они называют, «сценарный план» резко отличается от литературного сценария художественного фильма, так как неизбежно, самой жизнью подвергается поправкам во время съемок. Ввиду того, что эти поправки вынужден делать на месте режиссер, то он же и должен писать «сценарный план». Так якобы и получается, что сама «специфика» создания документальной картины выступает против литератора... Исходя именно из такой «теории», режиссер Куйбышевской студии кинохроники Д. Дальский предлагает решить сценарную проблему документального кино простой покупкой литературных очерков у журналистов. Эти очерки передаются режиссерам для составления «сценарного плана», по которому снимается и монтируется фильм; лишь после того, как фильм готов, приглашается писатель для написания дикторского текста.

Этот порочный метод заказа писателю дикторского текста к уже смонтированным фильмам как бы дополняет практику института режиссеров-монтажеров.

Эта профессия вообще явно отживающая. Обычно режиссер-монтажер сидел на студии безвыездно и сводил отснятый кинооператорами материал в журнал. Нередко бывали случаи, что режиссер-монтажер «собирал» целый фильм. Но все это — пройденный этап, а Д. Дальский предлагает перенести эту давно уже осужденную, порочную практику и на работу литераторов. По существу его предложение означает отрицание активного участия литератора в создании документального кинофильма.

К сожалению, не только Д. Дальский, но и некоторые другие режиссеры еще и сейчас стараются проводить в жизнь подобные установки. Режиссер настаивает, доказывает, убеждает, и вот вместо привлечения квалифицированного писателя, о чем гласят приказы, распоряжения, указания, — сценарий для документального киноочерка пишет сам режиссер, а сценарии эти, как правило, посредственного качества. В итоге фильм, готовящийся по такому сценарию, претерпевает неоднократные переделки, поправки, досъемки. Дикторский же текст, который режиссер не отваживается писать сам, заказывают литератору и тот вынужден писать его в течение короткого времени, когда уже прошли сроки сдачи фильма, писать без глубокого знания темы и существа предмета. Естественно, что при таком положении страдает, прежде всего, качество кинофильма, не говоря уже о том, что это обстоятельство ни в коей мере не способствует привлечению высококвалифицированных авторов.

Вопрос о взаимоотношениях режиссера и сценариста в создании документального фильма должен быть, наконец, решен не только в приказах, но и на практике. Сценарий есть основа документального фильма, а сценарист, наряду с режиссером и кинооператором, является ведущей творческой фигурой в документальном кино.

В практике документального кинематографа до сих пор не урегулированы взаимоотношения не только между сценаристом и режиссером. Отдельные кинооператоры, например, настойчиво претендуют на ведущую роль в создании фильма, подменяя собой кинорежиссеров. Выдвигается и защищается термин «автор-оператор». Это делается не только в порядке «теоретических» предложений, но и на практике.

Что это означает?

Кинооператор Ленинградской студии кинохроники Е. Учитель разъясняет, что «автор-оператор» — это человек, способный сам написать сценарий, сам его отснять в качестве оператора, сам его смонтировать в качестве режиссера, а может быть, и написать дикторский текст.

Но уж если в одном лице совмещаются профессии сценариста, режиссера и оператора, то почему же следует говорить об авторе-операторе, а не авторе-режиссере, авторе-сценаристе? Не случайно кинооператор Л. Мазрухо, выдвигавший на Всероссийском совещании по кинохронике этот же вопрос, так и не смог расшифровать термин «автор-оператор», хотя своей личной творческой практикой доказал, что в том случае, когда он работал как «автор-оператор», он по существу режиссировал. По очерку «Река счастья», например, у него работал оператором Б. Щупляк, по очерку «Сельский врач»—А. Смолко, по очерку «На Кубанской земле» вместе с режиссером О. Подгорецкой Л. Мазрухо осуществлял постановку как режиссер при наличии еще трех операторов. При этом сценария и дикторского текста он не писал.

Отдельные работники (например, кинооператор Ростовской студии В. Петров) считают, что оператору нужно давать режиссерскую работу для того, чтобы помочь ему в творческом росте. Но почему же, чтобы расти, оператору обязательно нужно менять профессию? Совершенствовать мастерство оператор может и должен в своей профессии, если, конечно, он считает себя киножурналистом-пропагандистом, а не просто человеком, вертящим ручку киноаппарата и глядящим на съемку только с точки зрения технического качества.

На Ленинградской студии кинооператору высшей категории А. Погорелому была поручена самостоятельная работа над очерком о лесе. Оператор привез хороший, с точ-

ки зрения технической, материал. Но очерк был забракован студией, потому что А. Погорелый не сумел правильно отобрать материал, не сумел его политически и художественно глубоко осмыслить. Такая же неудача постигла и кинооператора Ленинградской студии Г. Симонова, хотя это опытный работник, умеющий производить съемки на высоком техническом уровне. В данном случае Г. Симонов и А. Погорелый не справились со своей задачей как операторы-киножурналисты, пропагандисты. Взявшись за тему политически важную, они не сумели ее решить глубоко и сильно. Следовательно, перед каждым из них стоит вопрос о росте в своей профессии, о мастерстве...

Стремление операторов подменить собой сценариста и режиссера, конечно, родилось не на голом месте и, казалось бы, имеет некоторое основание. Еще на заре развития нашей кинематографии операторы, снимая хронику, сами монтировали журналы или специальные выпуски. Но оператору некогда было монтировать свой материал: ему нужно было все время вращаться в гуще событий. А журналы и спецвыпуски нужно было выпускать на экраны в срок. В связи с этим появилась необходимость в режиссере-монтажере, который собирал, монтировал, а иногда дополнял надписями спецвыпуск или журнал. Развиваясь от простейших форм к более сложным, кинохроника подошла наконец, к созданию большого документального фильма. Жизнь выделила самостоятельную профессию кинорежиссера, который не только монтировал бы то, что ему привезут операторы, но и умел бы квалифицированно организовать съемки, руководил бы целой группой кинооператоров и мог бы на высоком идейно-творческом профессиональном уровне соединять отснятое операторами в виде большого законченного произведения документального кино, то-есть в виде цельного и содержательного фильма.

Правда, в процессе этого «разделения труда» некоторые кинооператоры сделались режиссерами кинохроники. Но призывать сейчас к такому совмещению профессий — значит возвращаться к тому времени, когда кинооператор выполнял свои примитивные в режиссерском отношении задачи. Нам же необходимо двигаться вперед, то-есть продолжать развивать, совершенствовать мастерство и оператора, и режиссера, и сценариста в интересах создания большого, высокоидейного и творчески интересного документального фильма.

Профессии оператора, режиссера, сценариста, а также композитора, являются на сегодняшнем этапе развития документального кинематографа в одинаковой степени значительными, необходимыми, решающими большие творческие задачи.

Так, сценарист должен изучить, понять материал, разобраться в нем, четко и ясно определить тему, отобрать и осмыслить факты, чтобы затем последовательно, правдиво, достоверно и ярко рассказать о них в сценарии, то-есть решить тему драматически, найти наглядные сопоставления, написать дикторский текст, связанный с изображением и дополняющий его, — словом, дать идейно-художественное содержание и направление будущего фильма.

В свою очередь режиссер должен правильно раскрыть и развить средствами кино идейный замысел сценариста, для чего необходимо творческое сотрудничество с автором от начала работы и до конца ее. Вместе с автором режиссер знакомится с материалом, привлекает необходимые литературные, научные материалы, уточняет достоверность фактов, учитывая замечания местных организаций и общественности. Режиссер при этом обогащает сценарий, переводя его в режиссерский план.

Главной задачей, существом операторской работы является мастерство киносъемки. Будучи пропагандистом, оператор должен уметь на основе сценария отобрать и осмыслить наиболее типические и яркие факты и процессы жизни, снять их выразительно, ярко, я бы сказал, поэтически. Особенно это относится к образам советских людей. Ибо главное в документальном кинофильме — это человек.

Таким образом, высокое качество киноочерка, документального фильма достигается не совмещением профессий режиссера, сценариста и оператора, а их раздельно существующим, но действующим совместно мастерством. И сценарист, и режиссер, и оператор для достижения успеха должны быть политически образованными людьми, советскими журналистами, с острым и осмысленным взглядом на действительность, способным видеть новое в делах и характерах людей. Это первое качество профессии кинохроникера. Вместе с тем сценарист, режиссер и оператор должны обладать разнообразными и глубокими знаниями жизни, так как хронику интересует безграничное разнообразие тем. Приходится создавать фильмы или журналы на самые различные темы сельского хозяйства, промышленности, культуры, искусства, просвещения, медицины и т. д. Естественно, что от кинохроникера требуется глубокое проникновение в предмет, в характер того или иного дела, той или иной профессии, ибо без этого не разберешься в задаче, не поймешь ее, не расскажешь, не снимешь и не смонтируешь так, как нужно. К сожалению, мы нередко видим, что авторы фильма недостаточно глубоко знают то, о чем рассказывают народу. Как следствие недостаточного знания материала появляется пустая болтливость в тексте, формалистические выкрутасы, фальшь, а в результате опошление темы, искажение действительности, принижение нашего советского человека. В очерке «Слуга народа» режиссер М. Левков, например, задумал снять слесаря-лекальщика и, не зная дела, заставил передового рабочего безграмотно обращаться с измерительным инструментом. Получилось, что прославленного мастера своего дела, депутата, мы видим на экране как плохого слесаря, плохого производственника.

Но если при съемках хороший слесарь неправильно обращается с измерительным инструментом, если колхозница надевает шелковое платье на работу, — виноваты ли в этом режиссер и оператор? Разумеется, да. Дело в том, что на съемках люди находятся в полной власти режиссера (оператора), целиком полагаясь на его квалификацию, верят ему и думают, что именно так и надо сниматься. Дескать, это же «кино», а не настоящая работа, не серьезное дело. Так оно подчас и получается на экране: не всерьез, «нарочно», фальшиво...

Третьим качеством кинохроникера является овладение техникой своего дела, профессиональным мастерством. При этом уровень мастерства прямым образом зависит от степени овладения двумя первыми качествами — высокой политической грамотностью и высокой общей культурой. Если представлять себе профессиональное мастерство в узкотехническом смысле, если рассматривать свою профессию лишь в одном измерении, а не с широких позиций, не комплексно как единство высокой политической грамотности, общей культуры и технического вооружения, то ничего кроме ремесленничества, бездушного комбинаторства получиться не может.

Отсюда вывод: повышение идейно-творческого уровня — есть постоянная профессиональная задача кинохроникера, вытекающая из самого характера кинопроизводства.

Стало быть, вопрос заключается не в том, чтобы заменить профессию режиссера профессией оператора, или сценариста заменить режиссером. Совершенствуя мастерство во всех этих областях, надо развивать, взаимно обогащать друг друга, работать над созданием документального фильма в тесном содружестве и на высоком идейно-творческом уровне.

Только при таком условии, при таких взаимоотношениях между названными профессиями возможно успешное движение вперед в деле создания высокоидейного, содержательного и творчески яркого документального фильма, киноочерка, киножурнала.

***В связи с выходом на экраны звукового варианта выдающегося произведения советского киноискусства „Броненосец „Потемкин", помещаем неопубликованную статью С. М. Эйзенштейна, написанную им в 1945 году.***

С. Эйзенштейн

# РОЖДЕНИЕ ФИЛЬМА

Достаточно известна история о том, как фильм «Броненосец «Потемкин» родился из полстранички необъятного сценария «Пятый год», который был нами написан в совместной работе с Ниной Фердинандовной Агаджановой летом 1925 года.

Иногда в закромах «творческого архива» натыкаешься на этого гиганта трудолюбия, с какой-то атавистической жадностью всосавшего в свои неисчислимые страницы весь необъятный разлив событий пятого года.

Чего тут только нет — хотя бы мимоходом, хотя бы в порядке упоминания, хотя бы в две строки!

Глядишь и даешься диву: как два человека, не лишенные сообразительности и известного профессионального навыка, могли хоть на мгновение предположить, что все это можно поставить и снять?! Да еще в одном фильме!

А потом начинаешь смотреть на все это под другим углом зрения. И вдруг становится ясно, что «это» — совсем не сценарий. Это — объемистая рабочая тетрадь, гигантский конспект пристальной и кропотливой работы над эпохой. Работы по освоению характера и духа времени. Это попытка ухватить динамический облик эпохи, ее ритмы. внутреннюю связь между разнообразными событиями.

Одним словом, пространный конспект той предварительной работы, без которой в частный эпизод «Потемкина» не могло бы влиться ощущение пятого года в целом. Лишь впитав в себя все это, лишь дыша всем этим, лишь живя этим, режиссура могла, например, смело брать номенклатурное обозначение «Броненосец без единого выстрела проходит сквозь эскадру» или «Брезент отделяет осужденных на расстрел» и, на удивление историкам кино, из короткой строчки сценария сделать во время съемок неожиданно волнующие сцены фильма.

Так строчка за строчкой сценария превращалась в сцену за сценой, потому что истинную эмоциональную полноту несли отнюдь не беглые записи либретто, а весь комплекс чувств, которые подымались в виде живых образов от мимолетного упоминания событий, с которыми заранее накрепко сжился.

Не сбиваясь с чувства правды, мы могли витать в любых причудах замысла, вбирая в него любое встречное явление, любую не вошедшую в либретто сцену (одесская лестница), любую не предусмотренную никем деталь (туманы в сцене траура).

Однако Агаджанова сделала для меня еще гораздо большее: через историко-революционное прошлое она привела меня к революционному настоящему.

У интеллигента, пришедшего к революции уже после 1917 года, был неизбежный этап — «я» и «они», прежде чем произошло слияние в понятии советского революционного «мы».

На этом переходе крепко помогла мне маленькая, голубоглазая, застенчивая, бесконечно скромная и милая Нунэ Агаджанова (Нунэ — так по армянски звучит имя Нина).

И за это ей мое самое горячее спасибо.

1

Для того, чтобы сделать картину вокруг броненосца, нужен... броненосец.

А для воссоздания истории броненосца 1905 года надо, чтобы он был именно такого типа, какие существовали в девятьсот пятом году.

За двадцать лет,— а дело было летом 1925 года,— облики военных кораблей категорически изменились.

Ни в Лужской губе Финского залива — в Балтфлоте, ни во флоте Черного моря летом 1925 года броненосцев старого типа уже не было.

Весело покачивается на водах Севастопольского рейда крейсер. Но он вовсе не тот, что нам надо. У него нет своеобразного широкого крупа, нет площадки юта — плацдарма знаменитой драмы на тендре, которую нам надо воссоздать...

Сам «Потемкин» много лет тому назад разобран, и даже не проследить, куда листопад истории разнес и разметал листы тяжелой брони, когда-то покрывавшей его мощные бока.

Однако «разведка» доносит, что если не стало самого «Князя Потемкина Таврического», то жив еще его друг и однотипный сородич, когда-то мощный и славный броненосец «Двенадцать апостолов».

В цепях, прикованный к скалистому берегу, притянутый железными якорями к песчаному морскому дну, стоит его когда-то героический остов в одной из самых дальних извилин бухты. Здесь, в глубоких подземельях, продолжающих извилины залива в недра гор, хранятся сотни и тысячи мин. У входа к ним, как бдительный цербер в цепях, лежит продолговатое ржаво-серое тело «Двенадцати апостолов».

Но не видно ни орудийных башен, на мачт, ни флагштоков, ни капитанского мостика на громадной, широкой спине этого дремлющего сторожевого кита.

Их унесло время.

И только многоярусное железное его брюхо иногда грохотом отзывается на стук вагонеток, перекатывающих тяжелое и смертоносное содержимое его металлических сводов: мины, мины, мины...

Тело «Двенадцати апостолов» тоже стало минным пакгаузом. Потому-то оно так тщательно приковано, притянуто и прикручено к тверди: мина не любит толчков, мина избегает сотрясения, мина требует неподвижности и покоя...

---

Казалось, навеки застыли в неподвижности «Двенадцать апостолов», по пояс погруженные в тихие воды Севастопольской бухты...

Но железному киту суждено еще раз пробудиться.

Еще раз двинуть боками.

Еще раз свой нос, казалось, навсегда упершийся в утесы, повернуть в сторону открытого моря.

Броненосец стоит около самого скалистого берега, параллельно ему.

А «драма на тендре» происходит в открытом море.

Ни сбоку, ни с носа броненосца никак не «взять» кинокамерой таким образом, чтобы фоном не врывались в объектив тяжелые отвесные черные скалы.

Однако зоркий глаз помрежа Леши Крюкова, разыскавший великого железного старца в извилинах Севастопольского рейда, разглядел возможность преодоления и этой трудности.

Поворотом своего мощного тела на девяносто градусов, корабль становится к берегу перпендикулярно; таким образом он фасом своим, взятым с носа, попадает точно против расщелины окружающих скал и рисуется во всю ширину своих боков на чистом небесном фоне!

И кажется, что броненосец в открытом море*.

Вокруг него носятся удивленные чайки, привыкшие считать его за горный уступ. И полет их еще усугубляет иллюзию.

В тревожной тишине ворочается железный кит.

---

Особое распоряжение командования Черноморского флота снова, в последний раз, поставило железного гиганта носом к морю.

И кажется, что носом этим он втягивает соленый воздух открытой глади после застойного запаха тины у берегов.

Дремлющие в его чреве мины, вероятно, ничего не заметили, пока совершался этот плавный оборот его грузного тела.

Но стук топоров не мог не потревожить их сна; это на палубе подлинного броненосца собирают верхнюю часть броненосца фанерного — из реек, балок и фанеры, по старым чертежам, хранящимся в Адмиралтействе, был восстановлен точный внешний облик броненосца «Потемкина».

В этом почти символ самого фильма: на базе подлинной истории воссоздать средствами искусства прошлое...

Но ни единого рывка ни вправо, ни влево.

Ни одного сантиметра в бок!

Иначе погибнет иллюзия открытого моря.

Иначе в объектив станут лукаво заглядывать седые скалы.

Пространственные шоры держат нас в жестких рамках.

Не менее жестки шоры времени: строгие сроки необходимости сдачи картины в день юбилея не дают разбегаться замыслам.

Цепи и якоря держат в узде старое тело броненосца, рвущегося в море.

Оковы пространства и якоря сроков держат в узде излишки жадности выдумки.

Может быть, именно это и придает строгость и стройность письму самого фильма.

---

Мины, мины, мины...

Недаром они все время выкатываются из-под пера на бумагу. Под знаком мин идет вся работа.

Курить нельзя.

Бегать нельзя.

Даже быть на палубе, без особой нужды, и то нельзя!

Страшнее мин, специально к нам приставленный, их хранитель — товарищ Глазастиков!

Глазастиков — это не игра слов. Но зато — увы! — полная характеристика внутреннего содержания этого недреманного ока, этого аргуса, охраняющего ярусы мин под нашими ногами от вспышек, от излишней тряски, от детонации...

---

* Правда, в картине есть вид броненосца сбоку... Но этот вид снят в мавританских хоромах Сандуновских бань, в Москве. В тепловатой воде бассейна покачивается серое тельце маленькой модели броненосца.

На выгрузку мин понадобились бы месяцы, а у нас всего две недели сроку, чтобы успеть окончить фильм к юбилею.

Попробуйте в таких условиях снимать восстание!

Однако «тщетны россам все препоны»: восстание было отснято!

Не напрасно ворочались мины в брюхе старого броненосца и вздрагивали от грохота воссозданных событий истории, проносившихся по его палубе. Что-то от их взрывной силы захватил с собою в свое плаванье и экранный его отпрыск...

Экранный образ старого бунтаря причинил немало беспокойства цензурам, полициям и полицейским пикетам во многих и многих странах Европы.

Не меньше набунтовал он и в глубинах кинематографической эстетики.

## 2

Зрителя всегда интересуют не только участники событий, но и участники самого фильма. Вот краткие данные о некоторых из них.

Одной из очень важных фигур по сюжету был доктор. Исполнителя искали долго, безнадежно и в конце концов остановились на полукомпромиссной кандидатуре какого-то актера.

С моей съемочной группой и мало подходящим кандидатом едем на маленьком катере по направлению к крейсеру «Коминтерн», где будет сниматься эпизод с тухлым мясом. Я сижу, надувшись, на другом конце катера, подальше от «доктора», и нарочно не гляжу в его сторону.

Детали Севастопольского порта знакомы до оскомины.

Лица группы — тоже.

Разглядываю типаж подсобных рабочих — «зеркальщиков» — тех, кто будет на съемках держать зеркала и подсветы.

Среди них один, маленький, щуплый. Он истопник пронизываемой сквозняками, холодной севастопольской гостиницы, где мы коротаем время, свободное от съемок.

«И куда набирают таких щуплых для работы с тяжелыми зеркалами,—лениво бродят мысли.—Еще уронит зеркало с палубы в море. Или того хуже — разобьет. А это плохая примета».

На этом месте мысли останавливаются; щуплый истопник неожиданно перескользнул в другой план оценки — не с точки зрения своих трудовых физических данных, а с точки зрения выразительных: усики и острая бородка... лукавые глаза... Мысленно я закрываю их стеклами пенсне на цепочке. Мысленно меняю его засаленную кепку на фуражку военного врача...

И в момент, когда мы вступаем на палубу для начала съемок, мысли становятся реальностью: через сдвоенное стекло пенсне, подло сощуриваясь, смотрит на червивое мясо военный врач броненосца «Потемкина», только что бывший подсобным рабочим...

---

Существует легенда, что попа в картине играл я сам.

Это неправда.

Попа играл старик-садовник из каких-то фруктовых садов в окрестностях Севастополя. Играл он его в натуральной белой бороде, лишь слегка зачесанной в бока, и в густо белом парике.

Легенда пошла от фотографии «рабочего момента», где мне приклеивают бороду под копной его парика, торчащей из рясы, в которой он снимался. А гримировали меня для того, чтобы я мог его дублировать: почтенному старцу надо было падать с лестницы. Съемка со спины. И я не мог отказать себе в удовольствии «собственноручно» проделать этот каскад!

Очень существенный третий участник остался также анонимом. Но мало того, он остался за пределами кадра.

И славу богу, так как он был не столько участником, сколько яростным противником съемок картины.

Это — сторож парка Алупкинского дворца.

Его стоптанные сапоги и обвислые штаны чуть-чуть не вылезли на экран: он упорно сидел на голове одного из алупкинских львов, не давая его снимать и требуя для этого специального разрешения.

Нас спасло то обстоятельство, что всех львов на Алупкинской лестнице — шесть. И мы, перебегая с кинокамерой от льва ко льву, в конце концов так запутали этого сурового и недалекого блюстителя порядка, что он, наконец, махнул на нас рукой и нам удалось запечатлеть крупные планы трех мраморных зверей.

«Вскочившие львы» были тоже «находкой на месте» — в Алупке, куда мы ездили отдохнуть в один из «простойных» дней.

«Находка на месте» и...пресловутые туманы.

Было туманное утро в порту. Словно вата легла на зеркальную поверхность залива. И если бы «Лебединое озеро» игралось не в Одесском театре, а среди кранов и дебаркадеров порта, то можно было бы подумать, что на воды легли облачения дев, умчавшихся в дальний полет белыми лебедями...

Действительность прозаичнее: туманы над заливом — это «простой», черная пятница в списке календарных дней съемок.

Иногда таких «черных пятниц» бывает семь на одной неделе.

И вот сейчас, несмотря на всю пушистую белизну, мы имеем дело с такой черной пятницей простоя. Об этом зловеще напоминают черные остовы кранов, торчащие скелетами сквозь флердоранж свадебных облачений тумана. И черные туловища ботов, барж и коммерческих судов, похожие на бегемотов, барахтающихся в кисее.

Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие нити солнечных лучей. От этого у тумана образуются золотисто-розовые подпалины. И туман кажется теплым и живым.

Но вот и солнце задернулось вуалью облаков, как бы завидуя собственному отражению в море, покрытому лебяжьим пухом туманов: «Чем я, мол, хуже?».

Так или иначе — съемок нет. Простой.

Прокат лодки стоит 3 руб. 50 коп.

В обществе Тиссэ и Александрова я катаюсь по волам туманного порта, как по бескрайным садам цветущих яблонь.

«Трое в одной лодке...»

Наша кинокамера, как верный пес, неотлучно при нас. Она рассчитывала (как и мы) отдохнуть сегодня. Но неугомонный азарт трех катающихся заставляет ее вгрызаться в туманы.

Туман вязнет в глазу объектива, как вата на зубах.

«Такие вещи, вообще, не принято снимать», — кажется, шепчут шестерни аппарата. Его точку зрения поддерживает иронический смех, несущийся со встречной лодки:

«Чудаки!»

Это над нами смеется оператор Л., работающий тут же в Одессе по другой картине. Его долговязая, сухопарая донкихотская фигура лениво растянулась на другой лодочке. Выплывая и вплывая обратно в туман, словно из затемнения, он бросает нам на ходу ироническое пожелание успеха.

Успех оказался на нашей стороне.

Случайно схваченная и на ходу эмоционально-осмысленная встреча с туманами, подбор деталей, абрисы кадров тут же собираются в материал траурных пластических аккордов, чьи взаимные хитроумные монтажные сплетения сложатся уже позже на монтажном столе, в траурную симфонию памяти Вакулинчука.

Во всей картине это оказалось самой дешевой съемкой: за прокат лодки для поездки по бухте уплачено всего 3 руб. 50 коп.

3

Третьей находкой на месте была Одесская лестница.

Я считаю, что и природа, и обстановка, и декорация к моменту съемки, и сам заснятый материал к моменту монтажа часто бывают умнее автора и режиссера.

Суметь расслышать и понять то, что подсказывает «натура» или непредвиденные точки в зачатой вашими замыслами декорации, суметь вслушаться в то, о чем, слагаясь, говорят монтажные куски, сцены, живущие на экране своей пластической жизнью, иногда далеко за рамками породившей их выдумки, — великое благо и великое искусство...

Но это требует чрезвычайной точности общего творческого намерения для определенной сцены или фазы кинопроизведения. Вместе с этим надо обладать не меньшей эластичностью в выборе частных средств воплощения замысла.

Надо быть достаточно педантичным, чтобы совершенно точно знать природу желаемого «звучания», и не менее свободомыслящим, чтобы не отказываться от, может быть, заранее непредвиденных объектов и средств, которые способны воплотить это звучание.

В режиссерских записях значится точный градус акцента, которым обрывается через выстрел с броненосца расстрел на Одесской лестнице. Есть и наметка средств — служебный черновой вариант.

Случай приводит решение более острое и сильное, но в том же ключе, случайное врастает в тело фильма неотъемлемой закономерностью.

В режиссерских записях лежат десятки страниц разработки траура по Вакулинчуку, решенные на медленно движущихся деталях порта.

Но через порт задумчиво проплывают детали случайного туманного дня; эмоциональное звучание точно укладывается в исходную траурную концепцию, — и вот уже непредвиденные туманы вросли в самую сердцевину замысла.

Совершенно так же сбегается набор мелких эпизодов, ступенчато возрастающих по степени жестокости казацкой расправы (на улице, на типографском дворе, на окраине города, перед булочной) в одну монументальную лестницу, ступени которой как бы служат ритмическим и драматическим отстуком членений трагедии, разворачивающейся на ее уступах.

Сцена расстрела на Одесской лестнице ни в каких предварительных сценариях или монтажных листах не значилась. Она родилась в мгновение непосредственной встречи.

Анекдот о том, что якобы мысль об этой сцене зародилась от прыгающих по ступеням вишневых косточек, которые я сплевывал, стоя наверху под памятником Дюку, конечно, миф — очень колоритный, но явный миф. Самый «бег» ступеней породил замысел сцены и своим «взлетом» вдохновил фантазию режиссуры на новый «полет». И кажется, что панический «бег» толпы, «летящей» вниз по ступеням, — не более, чем материальное воплощение этих первых ощущений от встречи с самою лестницей.

Кроме того, возможно еще помогла маячившая где-то в недрах памяти иллюстрация из журнала за 1905 год, где какой-то конник на лестнице, задернутой дымом, кого-то рубит шашкой...

Так или иначе, Одесская лестница вошла решающей сценой в самую основу фильма.

Истопник, туманы и лестница только повторили судьбу фильма в целом: ведь и сам он родился из ребра бесконечнометражного сценария «1905 год», охватывающего чрезмерное количество событий.

Должен признаться, что солнце не заходит ко мне в гости пить чай, как к покойному Владимиру Владимировичу Маяковскому. Но тем не менее, оно мне иногда оказывает неожиданные услуги. Так, в 1938 году оно любезно простояло сорок дней подряд, когда мы снимали Ледовое побоище на окраинах «Мосфильма» для фильма «Александр Невский».

И это оно же властно заставило свернуть пожитки нашей киноэкспедиции в Ленинграде, где в 1925 году мы начинали запоздалые съемки фильма «1905 год». Это оно послало нас в погоню за своими последними лучами в Одессу и Севастополь, заставив выбрать из множества эпизодов сценария именно тот единственный, который можно было снять на юге.

И вот один частный эпизод становится эмоциональным воплощением эпопеи девятьсот пятого года в целом.

Часть стала на место целого.

И ей удалось вобрать в себя эмоциональный образ целого.

Как же это оказалось возможным?

Переосмысление роли крупного плана из информационной детали в частность, способную вызвать в сознании и чувствах зрителя целое, во многом связано с этим фильмом.

Таково пенсне врача, в нужный момент заменившее своего носителя: болтающееся пенсне стало на место врача, барахтающегося среди водорослей после матросской расправы.

В одной из своих статей я приравнивал этот метод использования крупного плана к тому, что в поэтике известно под названием синекдохи. А то и другое ставлю в прямую зависимость от способности нашего восприятия сквозь представленную часть воспроизводить в сознании и чувствах целое.

Однако когда художественно возможен этот феномен? Когда закономерно и исчерпывающе часть, частность, частный эпизод способны заменить собою целое?

Конечно, единственно в тех случаях, когда часть, частность или частный эпизод — типические. То-есть, когда в них, как в капле воды, действительно концентрированно отражается целое.

Образ врача с его острой бородкой, подслеповатыми глазами и близорукой недальновидностью укладывается с руками и ногами в характерное сплетение пенсне образца пятого года, посаженного как фокстерьер на тонкую металлическую цепочку, закинутую за ухо.

Совершенно так же сам эпизод восстания на «Потемкине» чисто исторически вобрал в свой «сюжет» бесчисленное множество событий, глубоко характерных для «генеральной репетиции Октября».

Тухлое мясо разрастается до символа нечеловеческих условий, в которых содержались не только армия и флот, но и эксплоатируемые работники «великой армии труда».

Сцена на юте вобрала в себя характерные черты жестокости, с которой царский режим подавлял всякую попытку протеста, где, когда и как бы она ни возникала.

И эта же сцена включила в себя не менее типичное для пятого года ответное движение тех, кто получал приказ расправляться с восставшими.

Отказ стрелять в толпу, в массу, в народ, в своих братьев — это характерный штрих для обстановки пятого года, им отмечено славное прошлое многих и многих воинских частей, которые реакция бросала на подавление восставших.

Траур над телом Вакулинчука перекликается с бесчисленными случаями, когда похороны жертв революции становились пламенной демонстрацией и поводом к ожесточеннейшим схваткам и расправам. В сцене над телом Вакулинчука воплотились и чувства и судьбы тех, кто на руках своих несли по Москве тело Баумана.

Сцена на лестнице вобрала в себя и Бакинскую бойню, и 9 января, когда «доверчивой толпой» народ радуется весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски сожгла митинг в Томском театре разнузданная черная сотня погромщиков.

Наконец, финал фильма, решенный победоносным проходом броненосца сквозь адмиральскую эскадру и этим мажорным аккордом обрывающий события фильма, совершенно так же несет в себе образ революции пятого года в целом.

Мы знаем дальнейшую судьбу исторического броненосца: он был интернирован в Констанце, затем возвращен царскому правительству. Матросы частью спаслись. Но Матюшенко, попавший в руки царских палачей, был казнен...

Однако финал судьбы экранного потомка исторического броненосца правильно решается именно победою. Ибо совершенно так же сама революция пятого года, потопленная в крови, входит в каналы истории революции, прежде всего, как явление объективно исторически победоносное, как великий предтеча окончательных побед Октября.

И сквозь этот победно решенный образ поражений проступает во всем пафосе роль великих событий пятого года, среди которых исторические события на «Потемкине» — не более чем частный эпизод, но именно такой, в котором может отразиться величие целого.

4

Однако вернемся к исполнителям и анонимам..

Почти все участники фильма безвестны и безыменны, не считая Вакулинчука — актера Антонова, Гиляровского — Григория Александрова, Голикова — покойного режиссера Барского, да боцмана Левченко, чей свисток так помогал нам в работе.

Каковы судьбы этих сотен анонимов, с энтузиазмом пришедших в картину, с неослабевающим рвением бегавших под палящим зноем вверх и вниз по лестнице, бесконечной вереницей ходивших траурным шествием по молу?

Больше всех мне хотелось бы встретить безыменного ребенка, рыдавшего в детской колясочке, когда она, подпрыгивая со ступеньки на ступеньку, летела вниз по лестнице.

Ему сейчас двадцать лет... Где он? Что делает? Защищал ли Одессу? Или лежит в братской могиле, где-то далеко на Лимане? Или работает сейчас в возрождающейся Одессе?..

---

И все же отдельные имена и фамилии участников массовок «Одесской лестницы» я помню.

И это не спроста.

Есть в практике режиссуры такой «Бонапартов прием» Известно, что Наполеон расспрашивал своих солдат о каком-либо из однополчан и потом поражал того осведомленностью о его домашних делах: «Как поживает невеста твоя Луизон?» «Как живут твои родители—добрая старушка Розали и трудолюбивый Тибо — на окраине Сен-Тропэза?» «Поправилась ли тетушка Жюстина от подагры?»...

..Толпа мчится вниз по лестнице. Более двух тысяч ног бегут вниз по уступам. Первый раз — ничего. Второй раз — уже менее энергично. Третий — даже лениво.

И вдруг с вышки сквозь сверкающий рупор, перекрывая топот ног и шуршанье ботинок и сандалий, звучит иерихонской трубой нравоучительный окрик режиссера:

— Товарищ Прокопенко, нельзя ли поэнергичнее?..

На мгновение массовка цепенеет: «неужели с этой проклятой вышки видны все и каждый? Неужели режиссер аргусовым оком следит за каждым бегущим? Неужели знает каждого в лицо и по имени?»

И в бешеном новом приливе энергии массовка мчится дальше, строго уверенная в том, что ничто не ускользает от внимания недремлющего ока режиссера-демиурга.

А между тем, режиссер прокричал в свою сверкающую трубу фамилию случайно известного ему участника массовки.

---

И тут наступило время воздать должное главному анониму — уже не анониму-участнику, но анониму-творцу:

нашему великому русскому народу,

его героическому революционному прошлому,

и его великому творческому вдохновению, которое неиссякаемо питает творчество наших художников и мастеров.

И этому великому многомиллионному вдохновителю и истинному творцу наших произведений пусть будет здесь принесена пламенная благодарность всех тех, кто творит в нашей стране.

Этой глубокой благодарности своему народу учит нас великий Сталин.

И. Маневич

# ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК М. ЧИАУРЕЛИ

С первых шагов своей творческой работы в кино М. Чиаурели стремился утвердить советскую, современную тематику. Его ранние фильмы—«Последний час», «Саба», «Хабарда» — посвящены острым политическим темам нашей эпохи; четыре наиболее интересных и зрелых произведения — «Последний маскарад», «Великое зарево», «Клятва», «Падение Берлина», — являясь как бы продолжением друг друга, показывают великую титаническую борьбу, которую вела партия Ленина — Сталина за победу Великой Октябрьской социалистической революции, за построение социализма в нашей стране и за разгром гитлеризма в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. Несмотря на то, что все эти фильмы созданы в разное время, они объединены общим замыслом: Чиаурели стремился отразить в них события, навеки вошедшие в историю нашей Родины.

Работая над этими фильмами, М. Чиаурели стремился к большим идейно-политическим обобщениям, к созданию типических сюжетов и характеров, к новаторским поискам наиболее зрелой формы. Он писал: «Показывать события отраженно легче, чем показывать их «в лоб», во всей их полноте. Это линия наименьшего сопротивления... События эти и люди таковы, что достойно и нужно говорить только о них и прямо о них, не прибегая к раскрытию одних явлений и судеб через раскрытие других явлений и судеб, легче поддающихся изложению на языке кино.

Мы сами являлись и являемся современниками и свидетелями этих событий, помним и знаем о них по первоисточникам и обязаны перед грядущими поколениями показать их именно такими, какими они были.

Иное дело, что для такого прямого показа понадобятся какие-то новые формы киноязыка, более трудные и более совершенные. Наша задача — эти формы совместными усилиями искать».

М. Чиаурели никогда не уходил от крупнейших тем современности в тихие заводи мелких темок и пустяковых конфликтов. В его фильмах зритель увидел фронт в последние дни империалистической войны, июньские дни 1917 года, VI съезд партии, траурные дни в Горках, великую клятву Сталина, строительство первенцев пятилетки, встречи народа с вождем в Кремле, важнейшие этапы Великой Отечественной войны, падение Берлина.

У многих советских художников есть темы, к которым они возвращаются неоднократно. Достаточно вспомнить таких писателей, как М. Шолохов, А. Толстой, И. Эренбург, или таких крупнейших мастеров советского кинематографа, как А. Довженко, С. Герасимов, И. Пырьев.

В фильмах М. Чиаурели можно также легко обнаружить излюбленные им темы, придающие своеобразие его произведениям и являющиеся ценным вкладом, который принес этот самобытный художник в советское киноискусство. К таким темам и образам М. Чиаурели обращался во всех своих лучших фильмах, всякий раз углубляя их, раскрывая новые стороны жизни, и прежде всего—такие типичные для советского общества явления, как несокрушимое морально-политическое единство советского общества, братская дружба народов Советского государства, советский патриотизм, единство вождя и народных масс, партии и народа. Правдивое художественное решение этих важнейших тем современности определило направление творчества М. Чиаурели, содержание его картин, превратило их в народные произведения, близкие и понятные советским людям.

Центральной темой лучших фильмов М. Чиаурели является тема единства помыслов и дел вождя и народа. Сплоченность советских людей вокруг партии Ленина—Сталина, отеческая забота товарища Сталина о советских людях — все это находит прекрасное художественное воплощение в фильмах М. Чиаурели «Великое зарево», «Клятва», «Падение Берлина». Эта тема живет во всем образном строе произведений.

В сюжетах фильмов М. Чиаурели мы видим, как судьбы простых советских людей — героев этих произведений — всесторонне связаны с великой деятельностью товарища Сталина. Сталин приносит счастье Георгию и Светлане («Великое зарево»), Наташе и Алексею («Падение Берлина»), выращивает поколения неустрашимых борцов, преданных Родине («Клятва»). В типических судьбах этих простых людей перед нами раскрывается жизнь всего советского народа, для которого великий Сталин — творец всеобщего счастья.

Нет ни одной картины М. Чиаурели, в которой не разрешалась бы тема дружбы народов. От фильма к фильму М. Чиаурели все ярче и полнее раскрывает эту тему, показывая равенство всех наций в Советском государстве. Уже в первых фильмах он с большевистской непримиримостью борется с буржуазным национализмом и неуклонно, на протяжении всего своего творческого пути, утверждает идеи пролетарского интернационализма. Так, в кинопамфлете «Хабарда» он зло высмеял грузинских буржуазных националистов, кутающихся в тогу «любителей старины». В фильме «Арсен» он рассказал о том, как зарождалась дружба между передовыми людьми России и Грузии. Характерно, что героями всех его историко-революционных фильмов являются представители народов нашей Родины — русские, грузины, украинцы, узбеки. В фильме «Последний маскарад» он показывает, например, совместную борьбу русских и грузинских рабочих с царизмом. В

«Великом зареве» с огромной силой рассказано о том, как Великая Октябрьская социалистическая революция принесла освобождение всем нациям, населявшим бывшую царскую Россию. В «Клятве» тема дружбы народов лежит в основе драматургии фильма. Вместе с Варварой Михайловной идут ходоки к Ленину — украинец Баклан, грузин Георгий, узбек Тургунбаев. Эта же тема раскрыта и в «Падении Берлина» — в дружбе Алексея Иванова, Константина Зайченко и Юсупова. Показывая, как зарождалась и крепла дружба наших народов, М. Чиаурели в последних работах («Клятва», «Падение Берлина») стремится показать характерные черты людей социалистических наций.

«Рабочий класс и его интернационалистическая партия являются той силой, которая скрепляет эти новые нации и руководит ими,—указывает товарищ Сталин. — Союз рабочего класса и трудового крестьянства внутри нации для ликвидации остатков капитализма во имя победоносного строительства социализма; уничтожение остатков национального гнета во имя равноправия и свободного развития наций и национальных меньшинств; уничтожение остатков национализма во имя установления дружбы между народами и утверждения интернационализма; единый фронт со всеми угнетенными и неполноправными нациями в борьбе против политики захватов и захватнических войн, в борьбе против империализма, — таков духовный и социально-политический облик этих наций».

В фильмах Чиаурели в образной форме показана дружба народов различных наций, которая стала возможной лишь в нашем Советском государстве. Само творчество Чиаурели является наглядным примером того, как крепнут связи, как растет культурное общение между художниками социалистических наций. В орбиту творчества писателей и режиссеров различных народов входят темы, волнующие весь советский народ. Развиваясь в тесном общении с мастерами русского искусства, М. Чиаурели, крупнейший представитель социалистического искусства советской Грузии, поднимается до решения крупнейших общесоюзных и международных тем современности. Такие фильмы, как «Клятва» и «Падение Берлина», являются гордостью всей советской кинематографии.

Важнейшие исторические события нашей эпохи М. Чиаурели раскрывает обычно на примере жизни одной или двух типичных семей. Рассказывая о жизни семьи, М. Чиаурели стремится показать, как в нашем советском обществе личные интересы сливаются с интересами всего народа, с интересами государства. Дружба, любовь, взаимное уважение — вот что рисует художник, изображая советских людей, их семьи, их многообразную общественную деятельность. Он решает это не в узкобытовом плане, а в плане больших обобщений, характеризующих семью как одну из ячеек нашего социалистического общества. Как не похоже это на «семейный роман», «семейную драму» буржуазной литературы или кинематографии!

Сюжет одного из первых фильмов М. Чиаурели «Саба» построен на том, что жена пытается спасти мужа, вернуть его на путь трудовой жизни. В «Последнем маскараде» большая историческая тема прямо раскрывается на примере двух семей — семьи тбилисского домовладельца Диамида и рабочей семьи Гергобиани. В этом фильме с большой художественной силой изображен, с одной стороны, крах буржуазной семьи, противопоставляющей свои интересы интересам народа, с другой стороны — героическая борьба, которую ведут отец и сын Гергобиани за свободу своей страны. В фильме «Великое зарево»— грузинская и русская семьи. Любовь и дружба господствуют в них. Молодые люди Георгий и Светлана уходят на борьбу, становятся революционерами, большевиками. В сюжете «Клятвы» большое место отведено

«Последний маскарад»

семье Петровых. История жизни этой семьи является ярким выражением мысли авторов, стремившихся показать важнейшие этапы борьбы советских народов за социализм. Наконец, в «Падении Берлина» мы видим семью Ивановых. Сами фамилии потомственных рабочих семей — Ивановы, Петровы — подчеркивают замысел авторов показать то типичное, что свойственно миллионам советских людей!

В центре «семейных» сюжетов М. Чиаурели стоит мать. Чиаурели окружает этот образ большой любовью. При этом от фильма к фильму образ матери наполняется все большим содержанием, а в «Клятве» вырастает до художественного обобщения матери-Родины, хотя и не теряет своих индивидуальных жизненных черт, т. е. остается живым человеческим образом.

Женские образы в фильмах М. Чиаурели всегда поэтичны. Это — любящие невесты, смелые подруги, готовые итти на подвиг вместе с мужем или любимым. Таковы Маруся («Последний маскарад»), Светлана («Великое зарево»), Наташа («Падение Берлина»). Их любовь героична, она выдерживает суровые испытания. Им чужд эгоизм: это смелые и отважные борцы за счастье народа. В них запечатлены лучшие черты миллионов советских женщин и девушек.

Одной из труднейших задач, всегда стоявших перед советским искусством, было создание образов положительных героев — наших современников. Каждый из авторов и режиссеров советского кино шел своим путем к этой замечательной цели. М. Чиаурели стремился к этому с первых лет своей работы в киноискусстве. Отсутствие положительного героя и схематичность большинства образов являлись крупнейшими недостатками его первых фильмов. Только в «Последнем маскараде» ему удалось по-настоящему создать образ молодого рабочего-большевика. В дальнейшем М. Чиаурели упорно работал над тем, чтобы полнее отразить на экране замечательные черты нашего передового современника. Большинство героев его фильмов — это простые люди, рабочие, крестьяне, солдаты — Мито, Георгий, Ермилов, Панасюк, Ершов, Иванов, Варвара Михайловна, Светлана, Наташа, Юсупов, Рузаев и др. Все они — типичные представители трудящихся нашей страны. М. Чиаурели рисует их образы не мелкими штрихами, не гонится за мелким правдоподобием, а стремится широкими мазками, большими обобщениями добиться художественной правды. Это характерно и для развития действия, часто лишенного внешнего мелочного правдоподобия, но всегда верного в его решающих чертах. Особенно отчетливо это проявилось в «Падении Берлина» и «Клятве».

Добиваясь типической обобщенности своих героев, М. Чиаурели всегда сохраняет их полную индивидуализацию: образы Иванова, Варвары Михайловны, Наташи, Ермилова — это живые и конкретные реалистические характеры. Они для нас, как выражался великий Белинский, «знакомые незнакомцы», так как сила образов именно в том и заключается, что в них мы видим знакомые нам черты многих советских людей, но вместе с тем каждый из них для нас является чем-то и новым, незнакомым, открытым только во время просмотра фильма.

Оставаясь реалистом в изображении положительного героя наших дней, находя романтику в нашей замечательной действительности, М. Чиаурели выступает и как сатирик, когда высмеивает и уничтожает всех тех, кто пытается повернуть колесо истории вспять, помешать развитию нового, встать на пути, по которому идет наша страна к коммунизму. В фильмах М. Чиаурели мы найдем целую галерею образов отщепенцев, предателей, тунеядцев, политических врагов коммунизма. Тут и грузинские дворяне, и царские каратели, меньшевики, и буржуазные националисты, троцкисты, и гитлеровцы. Эти сатири-

«Арсен»

ческие образы в фильмах Чиаурели всегда содержат острую политическую мысль, большое социальное обобщение. От карикатуры он идет к конкретному сатирическому образу и через него обнаруживает истинный смысл явлений, показывает не то, что думают и говорят о себе те или иные политические «деятели», а то, что составляет их действительную сущность. Он не только показывает омерзительное лицо врага, но и уничтожает его смехом.

Следует подчеркнуть еще одно свойство М. Чиаурели, определившее в значительной степени его лицо как передового советского художника-режиссера. Мы говорим о неразрывной связи его творчества с народной поэзией, светлые истоки которой питают художественную ткань всех его произведений.

Народное творчество всегда служило тем источником, откуда передовые писатели и художники черпали материал для своих произведений. Ленин и Сталин неоднократно указывали на тесную связь искусства с творчеством трудового народа. Именно поэтому режиссеру А. Довженко во время его работы над постановкой «Щорса» говорили о плодотворности включения в фильм прекрасных песен и танцев, созданных украинским народом. Выступая на Первом съезде советских писателей, Горький говорил: «Подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества, которое непрерывно и определенно влияло на создание... крупнейших произведений книжной литературы».

Связь многих мастеров советского кинематографа с народным творчеством несомненна. Победа реалистических тенденций в творчестве талантливого советского художника М. Чиаурели объясняется именно его крепкой связью с народом, прекрасным знанием многообразного фольклора народов Советского Союза. В этой богатой сокровищнице он почерпнул многое из того, что придает его фильмам художественное своеобразие, делает их понятными и близкими миллионам советских зрителей.

Обращение М. Чиаурели к фольклору не было случайностью. Детство его прошло среди простого народа. Он вырос, воспитался и работал в кругу мелких ремесленников, маляров, сапожников, портных, оружейников, гончаров, ткачей — как раз тех людей, о которых Горький говорил, что их артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют наши музеи. Отсюда М. Чиаурели вынес любовь к народному искусству, усвоил народный орнамент, рисунок, ясную, выразительную форму. С детских лет от отца, бывшего в молодые годы поводырем слепого старца, и от матери-крестьянки он слышал много легенд, песен, сказок. Начав учиться живописи и ваянию, он специально изучает народный рисунок, записывает народные песни и впоследствии, овладевая основами «языка кино», в поисках реалистических средств художественного воплощения обращается к знакомому и близкому ему народному творчеству. Он вступает на этот путь, начиная с «Последнего маскарада».

М. Чиаурели не только вводит в свои картины народные песни и танцы, не только показывает народные обычаи. Глубокая связь с народным творчеством сказывается и в обрисовке образов и во всех других компонентах его произведений. Отсюда, в частности, он почерпнул прием контрастного раскрытия явлений действительности — один из самых характерных приемов Чиаурели-художника. Сопоставление «добра» и «зла» как прием народного искусства лежит в основе драматургии его фильмов. Достаточно вспомнить построение «Последнего маскарада». Здесь Чиаурели сознательно и умело пользуется «законом контраста», светом и тенью. Сюда же относится и органическое сосуществование в его фильмах реалистического и сатирического плана: реалистически рисуя образы советских людей, он в обрисовке

«Великое зарево»

врагов часто прибегает к гротеску, к гиперболе, также свойственной фольклору. Гипербола служит ему для того, чтобы нагляднее показать истинное лицо врага. Это, как известно, являлось органической чертой поэтики Маяковского, влияние которой на творчество Чиаурели несомненно.

Чиаурели как режиссер прекрасно владеет монтажем, этим мощным средством кинематографической выразительности. Как правило, монтаж в его фильмах служит контрастному сопоставлению событий. Неожиданные смысловые монтажные стыки помогают режиссеру ярче выявить содержание, глубже подчеркнуть различие тех или иных явлений, выявить сущность происходящего.

Если в первых фильмах контрасты были излишне прямолинейны, то постепенно они становятся более глубокими, яркими и точными.

Песни и танцы никогда не являются в фильмах М. Чиаурели вставными номерами, не служат простым орнаментом. Они всегда несут смысловую драматургическую функцию, являются органической чертой жизни героев, помогают раскрытию характера народа в целом. Именно поэтому значение песен и танцев в фильмах Чиаурели огромно: они всегда наполнены большим содержанием, глубоким социальным смыслом. Напомним хотя бы полный драматизма танец Тамары в «Последнем маскараде», танцы солдат на фронте в «Великом зареве», наконец, пляску советских воинов у стен рейхстага («Падение Берлина»), в которой отразилась радость победы.

Нет такого фильма М. Чиаурели, в который он не включил бы танец, несущий важную драматургическую функцию, или песню, которая сопровождает его любимых героев, подчеркивает настроение, входит в сюжет фильма как органический элемент (например, «Арсен» и «Великое зарево»).

Чиаурели очень своеобразно строит массовые сцены. Это не «хор» греческой трагедии, не фон, на котором разворачиваются действия героев. Это — народ, активная, действующая сила истории. Народные сцены Чиаурели строит как групповые портреты, где всегда ярко выделены отдельные характерные образы. Поэтому в фильмах М. Чиаурели так много запоминающихся эпизодических фигур. Так решены массовые сцены в «Арсене», в «Клятве», в финальном эпизоде «Падения Берлина», где мы видим группы людей различных национальностей, приветствующих товарища Сталина.

Чиаурели-режиссер всегда приходит на помощь Чиаурели-сценаристу, и даже иногда небольшие, бледноочерченные роли в его фильмах становятся жизненными, правдивыми, пластически яркими. Он большой мастер портрета, точного и характерного решения образа. Меткий глаз скульптора, лаконичность, присущая скульптурной форме, которой прекрасно владеет Чиаурели, помогает ему в скромных рамках маленькой роли, небольшого эпизода добиваться большого художественного эффекта.

Массовые сцены, особенно те, в которых показаны народные обычаи — праздник в «Георгии Саакадзе», свадьба в «Арсене» — подлинно прекрасны, наполнены поэзией, музыкой, весельем. Наоборот, в массовых сценах, рисующих враждебный лагерь, выделена фальшь, мишура. Здесь нет настоящего веселья и красоты, здесь даже танец уродлив. Таковы сцены благотворительного бала в «Последнем маскараде», дворянский клуб в «Великом зареве», бал у наместника в «Арсене», танец Бонне в «Клятве».

В целом творческий почерк М. Чиаурели является ярким индивидуальным выражением стиля социалистического реализма. Путь М. Чиаурели в киноискусстве, лучшие его фильмы свидетельствуют о том, какой огромный простор дает метод социалистического реализма для творческого взлета художника, для проявления оригинальных свойств его таланта, для пламенного, сознательного и благородного служения народу, Родине, великим коммунистическим целям.

«Қлятва»

Макет для съемок фильма «Падение Берлина»

М. Анджапаридзе, В. Циргиладзе

# КАК СОЗДАВАЛСЯ ФИЛЬМ „ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА“

Цветной художественный фильм «Падение Берлина», удостоенный Сталинской премии первой степени, единодушно оцененный прессой и зрителями как выдающееся произведение советского киноискусства был снят в рекордно короткие сроки и с большой экономией средств.

Правда, в истории советской кинематографии и раньше были фильмы, которые создавались в сравнительно короткие сроки. В основном это касается периода немой кинематографии. В период звукового кино в течение четырех месяцев, например, был сделан режиссером Михаилом Роммом фильм «Ленин в Октябре». В среднем же, как правило, на производство современного оригинального полнометражного односерийного художественного фильма затрачивается от 10 до 12 месяцев.

«Падение Берлина» — производственно сложный цветной двухсерийный фильм длиной в 4700 метров, с большим количеством масштабных декораций, обилием батальных сцен, грандиозных массовок, с разбросанными местами съемок был закончен в течение 11 месяцев.

Коллектив ордена Ленина киностудии «Мосфильм» по праву гордится этим своим достижением.

Чем же объяснить такие темпы производства фильма? Почему за 11 производственных месяцев съемочной группе «Падение Берлина» восемь раз присуждалось переходящее Красное знамя студии?

Есть ряд причин, о которых мы будем говорить ниже, но, прежде всего, это надо отнести за счет

очень хорошего, профессионального сценария.

К сожалению, до сих пор у нас иногда еще запускаются в производство недоработанные сценарии. И когда создана съемочная группа, подобраны актеры и начались съемки, когда все внимание коллектива должно быть направлено на создание высокоидейного художественного фильма, когда каждый день простоя расценивается буквально в десятки тысяч рублей, — в это время сценарий начинают латать, переделывать. Группа простаивает, нарушаются все плановые сроки производства, перерасходуются отпущенные средства, и в итоге получается неполноценный фильм. И наоборот: хорошее качество сценария экономит в процессе производства фильма драгоценное время съемочного и общестудийного коллектива, сберегает сотни тысяч, а порою и миллионы государственных советских рублей...

Идея постановки фильма «Падение Берлина» зародилась у М. Чиаурели еще в 1946 году. Буквально на второй же день по окончании работы над фильмом «Клятва» он так рассказал писателю П. Павленко несложный сюжет будущего фильма:

— Двое простых советских людей любят друг друга. Их счастье нарушается вероломным нападением фашистов. Поругано самое дорогое — Родина, мать, любимая девушка. Герой идет мстить и, водружая знамя победы над гитлеровским рейхстагом, находит и свое личное счастье...

Авторам пришлось много и долго работать над изучением необходимых материалов. При этом выяснилось, что для создания правдивого, полноценного художественного произведения, необходимо самим увидеть обломки фашистской империи, пройти по дорогам войны, поговорить с легендарными героями, бравшими Берлин, водрузившими знамя победы над рейхстагом. Для этой цели в июне 1947 года авторы сценария, режиссер, художник и будущий директор картины выехали в Германию.

Поездка длилась всего один месяц. Но нами были детально изучены все исторические места величайших сражений за Берлин, начиная с Одера, Зееловских высот и кончая подвалами рейхстага. Мы встречались с замечательными советскими воинами, участниками берлинских боев. Генерал Шатилов, Герои Советского Союза полковник Зинченко и майор Самсонов с группой бойцов вели нас шаг за шагом от моста Мольтке до купола рейхстага, вдохновенно рассказывая обо всех подробностях небывалой и неповторимой в истории битвы.

Мы встречались с немцами, рассказавшими нам о подпольной Германии. Осматривали концлагери, где все еще дышало страданиями и кровью миллионов зверски замученных людей. Ходили по рейхсканцелярии, где даже в развалинах ощущался затхлый казарменный дух прусского милитаризма.

Будущий фильм становился все более ясным, почти физически ощутимым. Определился объем работ. У авторов сложились все детали сюжета, у художника — необходимый изобразительный и иконографический материал, у директора — ясное представление о масштабах и возможностях будущей организации всей работы.

Авторам было трудно отказываться от множества ярких эпизодов, интереснейших деталей, рассказанных очевидцами. Но один сценарий не может вместить всего... Тогда началась кропотливая работа — «отцеживание» сценарного материала. В общей сложности П. Павленко и М. Чиаурели фактически написали восемь вариантов сценария. Каждый вариант сокращался, изменялся, дополнялся. И только в мае 1948 года был, наконец, утвержден законченный девятый вариант литературного сценария.

Постановочно сложный сценарий двухсерийного фильма был сделан на таком высоком профессиональном уровне, что на его режиссерскую разработку потребовалось всего двадцать дней.

При этом характерно, что в течение всего производственного периода сценарий не подвергался никаким принципиальным изменениям: съемки проводились в полном соответствии с ним, так как группа во главе с М. Чиаурели вступила в подготовительный период, имея абсолютно четкий и ясный режиссерский замысел, органически освоив все последующие задачи производства.

А задачи стояли весьма трудные. Достаточно сказать, что сценарий содержал 68 довольно сложных съемочных объектов, разбросанных на отдаленных друг от друга съемочных площадках. Сценарий включал более ста исторических персонажей, роли которых требовали подбора исполнителей с необходимым портретным сходством. Только энергичное и правильное решение организации всех этих сложных работ могло обеспечить успешное проведение съемок.

Трудной задачей операторской группы было освоение съемок батальных сцен, которые впервые снимались в цвете. Возможность пользования хроникальными материалами совершенно отпадала, так как сражений Отечественной войны кинооператоры-документалисты в цвете не снимали. Предстояло снять самим все до единого кадра — и «сотни самолетов в воздухе», и «сотни танков штурмуют», и «горит Берлин»...

Группа комбинированных съемок должна была обеспечить сложнейшие кадры, которые непосредственно в натуре снять было бы просто невозможно.

Нужно сказать, что постановочный коллектив фильма и студия в целом с первых же дней подготовительного периода работали с огромным энтузиазмом, сплоченно: всем было ясно, что сделать фильм о великой победе советского народа, о его мужестве и геройстве можно только на очень высоком уровне. «Не допускать никаких скидок и компромиссов!» — было девизом всей группы. И каждый на своем участке вкладывал в работу все свое профессиональное умение, все свои силы.

Ассистенты режиссеров А. Голованов, Г. Солуянов, М. Каузова и А. Панькова подобрали свыше ста актеров на «портретные» роли. Художники по декорациям В. Каплуновский и А. Пархоменко в двухмесячный срок изготовили более 80 эскизов декораций в цвете. Художник по комбинированным съемкам Л. Александровская сделала эскизы в цвете к очень сложным комбинированным кадрам. Художники В. Перелетов и А. Жаренов изготовили около двухсот эскизов костюмов. Для тонального решения картины художниками студии Е. Куманьковым и Е. Свидетелевым была произведена зарисовка свыше 600 кадров в цвете.

Прежде чем начать съемки фильма, операторская группа в составе главного оператора Л. Косматова, операторов В. Николаева, И. Панова и Л. Крайненкова произвела экспериментальные цветные съемки боевых сцен во время съемок картины «Сталинградская битва». Полученный материал привел в отчаяние всю группу: на экране мы увидели чудесный русский пейзаж с серебристой рекой, голубым небом, изумрудной травой на первом плане. И только где-то вдалеке, лениво клубясь, поднимались дымы. Расплываясь в белые пушистые облака, они еще более украшали и без того красивый мирный пейзаж. В черно-белом изображении батальная сцена, снимаемая режиссером В. Петровым, была просто великолепна по своему зловещему тону. В цветном же изображении яркие краски летней природы совершенно поглощали раскинутые на общем плане незаметные точки людей в серых шинелях. Надо было срочно что-то решать: так показывать войну нельзя. Стали проводить пробы во дворе студии, применять цветные дымы, цветные факелы и т. д. Наконец, решили снимать в пасмурную погоду или при неполном солнечном освещении и только тогда добились нужного эффекта.

С самого начала фильм «Падение Берлина» нами рассматривался как единое произведение: мы ни в планировании, ни в процессе съемок не

делили его на серии, а снимали одновременно. Это, само собой разумеется, тоже сокращало сроки производства.

Все объекты по фильму были разбиты на три группы:

1) объекты «советского комплекса»;

2) комплекс павильонов гитлеровской ставки, «фашистский комплекс»;

3) объекты, снимаемые в Германии, то есть комплекс натурных батальных сцен (битва за Берлин, бои в самом Берлине и т. д.).

Съемки начались в январе 1949 года с одного из сложнейших объектов, а именно, с эпизода Крымской конференции. М. Чиаурели, как правило, вообще начинает съемки всех своих фильмов с наиболее сложных объектов, чтобы сразу найти правильный тон, проверить готовность группы.

Вряд ли нужно рассказывать о том, как сложны были съемки Ливадийского дворца, где за круглым столом сидело 35 актеров, исполняющих исторические портретные роли, где образ товарища Сталина, центральный в фильме, нужно было раскрыть в одном из самых ответственных моментов — в столкновении с Черчиллем. В целом Крымскую конференцию, которая по фотографиям и документальному фильму еще свежа в памяти советского народа, надо было снять так, чтобы зритель забыл о том, что это художественный фильм, поверил бы в реальность события.

На первых съемках проявилось и мастерство художников-гримеров В. Яковлева и А. Ермолова, которые впервые в цветном кино применили сложнейшие пластические гримы (для характеристики объема этой работы укажем, что грим актеров к съемке объекта «Ливадийский дворец» продолжался шесть часов).

Съемка эпизода Крымской конференции явилась для постановочной группы и всего коллектива студии «Мосфильм» серьезным испытанием, которое они с честью выдержали: материал съемки получился, как любили у нас говорить в группе, «достойный фильма «Падение Берлина». Теперь уже можно было с абсолютной уверенностью итти вперед.

В начале февраля часть группы выехала в Прагу для подготовки съемок «немецкого комплекса». Работа должна была итти параллельно съемкам в Москве. Для этого в Праге надо было построить 18 декораций и грандиозный макет Берлина, подобрать актеров на ряд ролей — Геринга, Геббельса, Евы Браун и других, подобрать всех «эпизодников» и все «гитлеровское окружение», пошить на них костюмы, подобрать и изготовить весь реквизит и т. д.

Когда М. Чиаурели приехал в Прагу из Америки с Конгресса сторонников мира, все было подготовлено, и уже на третий день начались съемки, которые шли затем без единого дня перерыва, вплоть до окончания съемок всего «немецкого комплекса». Здесь так же, как и в Москве, съемки начались с наиболее сложного объекта, с парадного приема послов в зале рейхсканцелярии. В. Савельев, исполняющий в картине роль Гитлера, в кино снимался впервые. Чтобы в какой-то мере облегчить актеру задачу, мы спланировали съемки так, чтобы снимать его строго хронологически, то есть по мере развития образа. На все эти съемки ушло у нас немногим больше месяца (а ведь «немецкий комплекс» занимает в картине почти 20%!).

Одновременно со съемками в Праге часть группы выехала в Германию для подготовки самых трудоемких и сложных батальных съемок. Здесь мы столкнулись с поистине страшной для нас дождливой погодой. Дни шли, лето уходило, и становилось ясно, что из-за дождей в Германии вряд ли нам удастся снять в 1949 году летнюю натуру, которую мы рассчитывали снимать по возвращении в СССР. Между тем группа поставила перед собою задачу закончить фильм в 1949 году, и, чтобы не упустить время, было решено съемки натурных объектов перенести в Германию. Это было очень рискованное решение со стороны постановщика и главного оператора, но другого выхода не было: только благодаря сосредоточению съемок в одном месте представлялась еще возможность реального окончания фильма в 1949 году.

Для возможности широкого маневрирования в съемках постановочная группа в дальнейшем всегда имела несколько подготовленных натурных дневных и вечерних объектов. Во время съемок менее сложных объектов параллельная группа в составе режиссера, ассистента и оператора вела подготовку к сложным батальным съемкам. В наиболее ответственные дни вся постановочная группа направляла свои усилия на сложный объект, как это было, например, при съемках общих планов боев на Одере, Зееловских высотах, съемках движения войск, штурма рейхстага, прилета товарища Сталина в Берлин. Когда заканчивались съемки самых ответственных кусков объекта (игровые актерские сцены, общие планы), постановщик с главным оператором переходили на новый объект, а режиссер, ответственный за объект, оставался доснимать монтажные планы в строгом соответствии с указаниями постановщика. Это давало возможность вести параллельные съемки на двух, а иногда даже на трех съемочных площадках. Кроме того, в дни «больших съемок», как правило, съемки велись одновременно несколькими камерами с разных точек, что давало возможность сократить количество дублей и эффективно использовать кратковременные солнечные просветы.

Грандиозные общие планы батальных сцен, в которых принимали участие сотни танков, самолетов, артиллерийских стволов и тысячи пехотинцев, снимались по заранее составленным схемам, предварительно проработанным и согласованным с нашими военными консультантами. Как правило, общие планы тщательно репетировались при участии командиров военных подразделений. На репетициях основная масса танков стояла на месте, а водители ходили вслед за командирскими танками, осваивая будущие маршруты движения своих танков. Это позволило намного сэкономить горючее. Все места взрывов были заранее отмечены, о чем каждый участник съемки был хорошо осведомлен. В результате ни одного несчастного случая во время съемок сложнейших боевых сцен у нас не произошло.

С огромным воодушевлением участвовали в съемках солдаты и офицеры Советской Армии. Точность, дисциплинированность и энтузиазм в выполнении режиссерских заданий во многом помогли коллективу досрочно закончить грандиозные съемки и сделать их на уровне высокой жизненной и художественной правды.

При съемке общих планов с участием 100 самолетов неоценимую услугу оказывала нам и метеорологическая военная служба. Когда мы снимали большие планы боя на Зееловских высотах, стояла ветреная и дождливая погода с короткими солнечными прорывами. Время от времени, разрезая облака, солнце чрезвычайно эффектно освещало пятнами огромный полигон, на котором велись съемки. Надо было снимать во время этих солнечных прорывов. Но от момента, когда самолеты поднимаются со своего аэродрома, до их появления в кадре, над полигоном проходило времени значительно больше, чем длились солнечные прорывы. И вот наш консультант по авиации гвардии полковник Елочкин связался с метеослужбой, по прогнозу которой и давал сигнал к вылету; солнце и самолеты, как правило, одновременно появлялись над полигоном... Так получились замечательные кадры общих планов боя на Зееловских высотах.

На фоне таких грандиозных планов М. Чиаурели и оператор одновременно снимали и крупные актерские планы. С актерами репетировался кусок и по сигналу «приготовились!», который обычно исходил от полковника Елочкина и являлся общим для всех камер, все приходило в боевую готовность. Так были сняты выразительные кадры занятия Зееловских высот, когда актеры Б. Андреев, Ю. Тимошенко и А. Уразалиев ползут и ведут диалог в то

время, как на фоне идет бесчисленное количество танков, самолетов, пехоты.

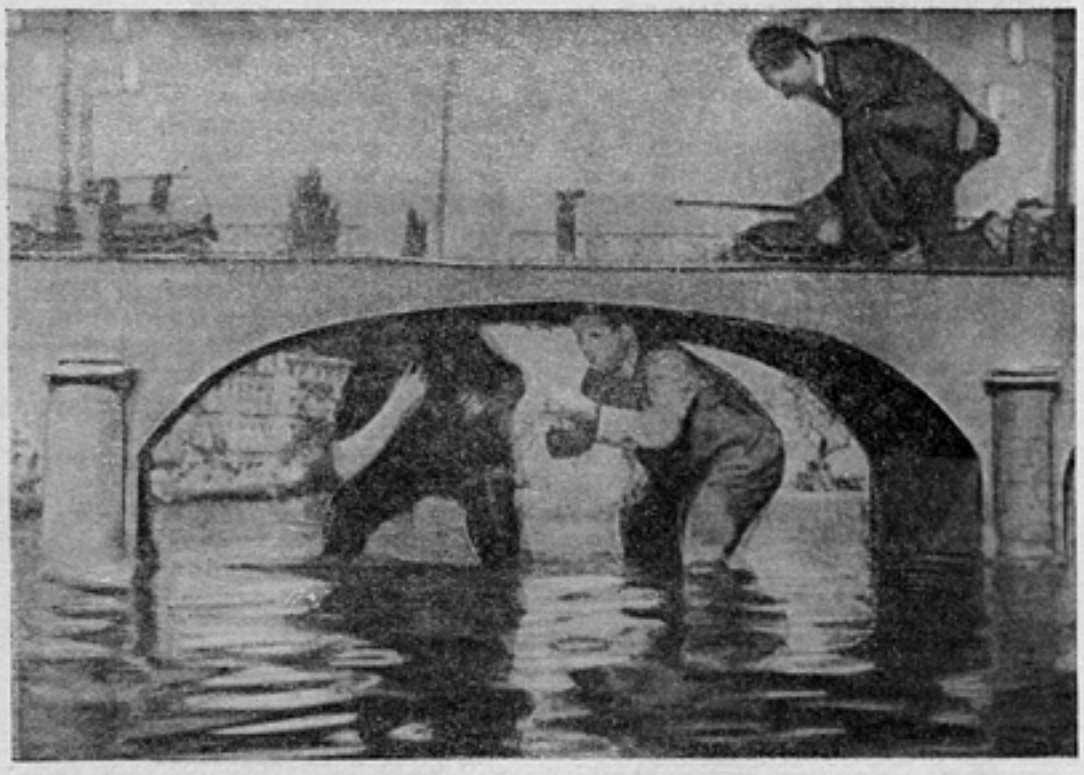
Режиссерам-практикантам М. Бегалину и В. Беляеву поручалась организация в общем же плане отдельных средних планов и деталей боя, прорыва танков и т. п. Все эти кадры, организованные и снятые одновременно и на фоне с общими, получились очень эффектными и полностью были использованы при монтаже картины. Вести съемки таким образом, «в несколько режиссерских и операторских рук», можно лишь при том условии, что постановщик точно знает, что и как ему нужно снять, а поэтому может не только давать своим непосредственным помощникам абсолютно четкие и ясные задания, но и имеет возможность по ходу съемок лично руководить работой. Многое при этом зависело от опыта и мастерства главного оператора фильма Л. Косматова и операторов В. Николаева и И. Панова.

Фильм сделан режиссерски и изобразительно как бы одной рукой. Между тем монтажные куски боев на Одере и Зееловских высотах снимал режиссер П. Боголюбов с оператором В. Николаевым; монтажные куски взятия рейхстага снимала режиссер М. Анджапаридзе с операторами Л. Косматовым и Б. Арецким; режиссер Б. Иванов с оператором И. Пановым снимали монтажные куски немецкого аэродрома, разрушенной деревни. Режиссер В. Швелидзе с оператором В. Николаевым снимали объекты: «Сталелитейный завод» и «Мартеновский цех» (эти съемки велись в Донбассе параллельно съемкам в Москве в течение двадцати дней).

Такая организация работы дала возможность сэкономить значительное количество времени, что видно из следующих данных о затрате съемочных дней по отдельным объектам:

| | По плану | Фактически |
|---|---|---|
| 1. «Зееловские высоты» | 22 | 12 |
| 2. «Площадь перед рейхстагом» | 10 | 4 |
| 3. «Полуразрушенная площадь» | 5 | 2 |
| 4. «На Одере» | 17 | 13 |
| 5. «Сад Сталина» | 9 | 4 |
| Всего | 63 | 35 |

Большое и почетное место в фильме «Падение Берлина» занимают комбинированные съемки. Основным достижением художника Л. Александровской и оператора Б. Арецкого являются съемки общих планов штурма рейхстага. Нужно сказать, что экспедиция в Германию была организована в основном для съемок общих планов штурма рейхстага, который почти невозможно было воспроизвести при помощи декорации



**«Падение Берлина». Работа над макетом**

из-за ее грандиозности, сложности и дороговизны. Считалось, что съемка с домакеткой в цветном кино исключена: разница в расстоянии и плотности воздуха дает разность цвета и света между объектом и домакеткой, подогнать их друг к другу почти невозможно. Тем более невозможно снимать домакетку с дымами, взрывами, стрельбой из пушек. К сожалению, в Германии вопрос осложнился: рейхстаг находится в английском секторе Берлина, и английские власти не разрешили съемок ни на один день. Однако штурм рейхстага надо было снимать во что бы то ни стало!

И вот во дворе студии «Уфа» в Бабельсберге художником В. Каплуновским за одиннадцать дней была построена лестница рейхстага в натуральную величину, поставлены три домакетки: лобовая — центральная точка, с правой стороны и с левой стороны от декорации.

Л. Александровская и Б. Арецкий очень волновались за результаты. Вначале они твердо оговорили, что съемки можно вести только от 13 до 14 часов и только в солнечную погоду; лишь при этих условиях они смогут отвечать за результаты. Но когда на площадке собралось 5 тысяч человек и для съемки общих планов рейхстага одного съемочного часа, конечно, никак нехватало, а солнце то пряталось в тучах, то на короткое время появлялось вновь,— все предварительные условия были забыты. М. Чиаурели требовал снимать. Л. Александровская, бледная от волнения, стояла возле макета и срочно его перекрашивала, пригоняя к декорации в соответствии с меняющимся освещением...

Результаты получились хорошие: вряд ли кто из зрителей может усомниться в том, что он видит на экране не подлинный рейхстаг!

Мучительно дались общие планы штурма рейхстага со взрывами и дымами. Большое количество дымов было, помимо общих соображений, необходимо и для того, чтобы закрыть раскинувшуюся вокруг нашей декорации зелень, которая никак не походила на развалины Берлина... Взрывы надо было точно закладывать и рассчитывать так, чтобы они не подрезались домакеткой, чтобы дымы не поднимались выше домакетки и при съемках панорамы не успевали врезаться между декорацией и макетом. Но становились ли мы на левую точку — ветер дул справа, становились ли на правую — ветер, как правило, дул слева... и снимать было нельзя!

Только настойчивость и выдержка не столько даже съемочной группы, сколько офицеров и воинов нашей Армии, принимавших участие в съемках, помогли одолеть и эти трудности. Солдаты в полной боевой готовности, пиротехники под руководством мастера Д. Костикова у своих пультов, все как один буквально ловили секунды, удобные для съемок. А как блестяще работали танкисты, когда их путь чуть ли не на сантиметры был ограничен пехотой, бегущей рядом и впереди в атаку! Малейшая неточность в вождении танка могла окончиться катастрофой.

Вообще о солдатах и офицерах Советской Армии, снимавшихся в фильме «Падение Берлина», нельзя говорить без волнения: все герои трудных боевых эпизодов, все танко-

ры на площади у рейхстага — все это наши советские рядовые солдаты, а не актеры! И роль Юсупова играет лейтенант Советской Армии товарищ А. Уразалиев.

Нельзя забыть ежевечерние просмотры отснятого материала в зале, заполненном «до отказа». За недостатком стульев люди сидели на полу и терпеливо ждали, когда привезут с фабрики готовый материал. Все это были бойцы, участвовавшие лично в боях за Берлин, все, что мы снимали, для них было личным, кровным делом. Они были нашими самыми беспощадными критиками, помогали безошибочно отбирать лучшие дубли, иногда оспаривая наше решение и могучим хором заявляя: «Нет, второй дубль лучше!..» Можно без всякого преувеличения сказать: наиболее удачным и хорошо сделанным оказалось именно то, что прошло у наших «сопостановщиков» без критики.

Параллельно со съемками шел монтаж материала. В особо трудные съемочные дни, когда, бывало, требовалось огромное напряжение всех участников съемки, в благодарность мы показывали нашим бойцам сразу по несколько частей смонтированного материала. По непосредственной реакции бойцов, по их вниманию мы точно узнавали, что нужно сделать еще, где есть длинноты, а что вообще неинтересно.

Вряд ли кто из постановщиков когда-либо монтировал свою картину при таком количестве строгих зрителей. Может быть, потому она и получилась такой близкой и понятной всему советскому народу!

В картине есть кадры горящего Берлина, снятые как бы с пикирующего самолета. В картине есть кадры уличных танковых боев, когда дома обваливаются, танки взрываются, самолеты врезаются в подвесную дорогу и т. д. Ясно, что в натуре этого мы снять не могли.

Художница Л. Александровская построила грандиозный макет Берлина. Он занимал 1500 квадратных метров. На нем было построено 100 кварталов города, из них 10 кварталов было сделано из макетов в $^1/_{20}$ и 20 кварталов — в $^1/_{50}$ натуральной величины, а дальше шли кирпичи... и уж совсем в отдалении — пожарные шланги обозначали линии улиц. Для макета было изготовлено из дерева, картона и гипса более 500 зданий разных масштабов. Абсолютно точно были воспроизведены улица Унтер ден Линден, Александр-плац с воздушной дорогой, пересекающая Берлин река Шпрее со всеми мостами. Берлин был воспроизведен до того тщательно, что люди, бывавшие в Берлине, безошибочно узнавали улицы и даже указывали на дома, где они жили...

Для съемок танковых боев на улицах Берлина были впервые применены изготовленные механическим цехом студии «Мосфильм» 30 самоходных металлических моделей советских и немецких танков в $^1/_{10}$ и $^1/_5$ натуральной величины. Эти танки приводились в действие при помощи авиамоторчиков, могли двигаться на любой скорости, делать любые развороты и автоматически стрелять. Это была идея оператора Б. Арецкого.

Комбинированные съемки бомбежки Берлина, горящего рейхстага, водружения знамени над рейхстагом, уличных боев в Берлине производились с полным эффектом — пиротехническими взрывами, пожарами, дымами.

Впервые в цветном кино была применена съемка панорамой с общих и средних актерских планов через деталь (стена здания) на макет в $^1/_5$, затем в $^1/_{10}$, в $^1/_{20}$ и в $^1/_{100}$ натуральной величины.

Комбинированным способом были также сняты часть сцен затопления берлинского метро, воздушные бои, снежные поля Подмосковья и ряд других кадров.

В целом в фильм вошло 66 комбинированных кадров из 70 отснятых. Эти кадры такого качества, что иногда даже специалисты с трудом отличают комбинированные куски (в особенности в сценах уличных боев) от снятых на натуре.

Вся эта работа производилась параллельно с основной и значительно сократила сроки производства картины.

Монтажно-тонировочные работы по фильму проводились параллельно со съемками фильма как в Москве, так и в экспедиции. Весь материал проявлялся на месте, просматривался и монтировался. Снятые в экспедиции объекты полностью начерно монтировались; никаких «хвостов» и досъемок к ним не оставалось. Отсняв в экспедиции 30 объектов на 2500 полезных метров пленки, группа по возвращении в Москву не доснимала к ним ни одного кадра.

Звукооператор Б. Вольский одновременно с синхронной записью вел запись всех шумов, необходимых для картины. Так, например, он две ночи дежурил в своем «тонвагене» в одном саду, чтобы записать пение соловьев, а во время съемок батальных сцен тонваген с Б. Вольским носился по всему полигону, записывая то скрежет танковых гусениц, то грохот заводимых моторов, то отдельные взрывы, то артиллерийскую канонаду...

Озвучание фильма, запись шумов, музыки производились параллельно со съемками, в чем Б. Вольскому помогал звукооператор В. Попов.

Благодаря параллельной и четкой, слаженной работе режиссера по монтажу Т. Лихачевой, монтажниц А. Овсянниковой и Е. Камагоровой, а также работе в экспедиции в Берлине режиссера по монтажу В. Доленко и монтажницы по негативу М. Плющевой группа сэкономила на монтажном периоде 45 дней против плана.

В результате картина была сдана раньше установленного срока на 108 дней.

Сокращение сроков производства дало значительную экономию стоимости картины.

Постановочный коллектив фильма «Падение Берлина» счастлив, что его напряженный труд позволил зрителю увидеть картину, прославляющую величие наших побед, мужество простого советского человека в Великой Отечественной войне и мудрость вождя, ведущего нашу страну к коммунизму.

Л. Погожева

# О ПРОСТЫХ И СМЕЛЫХ ЛЮДЯХ

В этом фильме много опасностей, подстерегающих героев и заставляющих волноваться зрителей, много погонь, головокружительных скачек, счастливых неожиданностей, встреч и самых различных приключений.

Но фильм не состряпан по рецепту старых канонов авантюрно-приключенческого жанра и уж никак не напоминает американские «ковбойские» ленты, наполненные пустыми трюками и пистолетной трескотней.

Фильм «Смелые люди» рассказывает правдивую, жизненную историю, которая если и не происходила в точности именно так, то во всяком случае могла произойти в действительности. Фильм показывает не сверхгероев, поражающих нечеловеческой ловкостью, а рядовых советских людей, которые, иногда и не замечая этого, естественно и просто, движимые патриотическим чувством, совершают героические поступки. Сама обстановка жизни героев, богатая природа Северного Кавказа, привычка иметь дело с быстрыми конями выработала в них профессиональные ловкость и смелость, которые пригодились для охраны народных богатств, для защиты социалистической Отчизны.

Авторы сценария и фильма нигде не нарушают меры правдивости, не впадают в беспредметное трюкачество: поступки героев вытекают не из умозрительной логики, а из своеобразия жизненных обстоятельств и характеров.

Особенность фильма «Смелые люди» заключается в его острой сюжетности, в динамичности событий, в легком юморе авторских интонаций, позволяющем иногда о самых риско-

ванных и опасных положениях, в какие попадают герои, рассказать увлекательно и весело. Фильм занимателен, а занимательность — не последнее дело в искусстве, и занимательное искусство нужно не только детям или подросткам.

До последнего времени среди некоторой части наших критиков бытовала теория «нетипичности» для нашего искусства остросюжетных решений темы. Говорилось даже о несовместимости острого сюжета с характерным для советского искусства тяготением к эпичности, к широкому и полному охвату событий современности, говорилось и о том, что острый сюжет якобы сужает рамки повествования, превращает его в рассказ о частном случае, мешает произведению стать «большим полотном».

Все эти теории отвергнуты самой практикой советского киноискусства, в котором уже насчитывается немало произведений, сочетающих в себе сюжетную занимательность с глубиной идейного замысла и широтой изображения действительности.

Для подтверждения своей мысли не будем вспоминать многочисленные высказывания А. М. Горького о необходимости острособытийного искусства. Горький не раз выступал во имя этого в защиту фантазии, художественного вымысла. Не будем останавливаться и на высказываниях великого революционного демократа Н. Г. Чернышевского, который отнюдь не из-за цензурных соображений изложил свое учение о крестьянской революции и коммунизме в форме сюжетно занимательного романа, начинающегося, как известно, с чрезвычайно острого эпизода — таинственного самоубийства, выстрела на мосту...

Без всяких ссылок на классиков, просто от имени сотен тысяч зрителей можно сказать, что наш народ любит сюжетное искусство, любит художественные произведения с яркими образами-характерами, с интересными сюжетами и судьбами людей, в чьих поступках и мыслях можно узнать свои действительные или возможные поступки и мысли, в чьих характерах можно различить черты своего характера или характера своих современников.

Совершенно очевидно, что сюжет в современном советском киноискусстве не является самоцелью: он должен быть типичным, исторически правдивым и поэтому не может уложиться в какую-либо стандартную схему. Нет всеобщих схем сюжета, как нет и внеисторичных, вечных драматургических конфликтов.

В советском киноискусстве совсем перестали существовать сюжеты и конфликты, связанные, скажем, с борьбой за наследство или с трагедией сословно-классовой неравной любви; прошли времена бесприданниц, ростовщиков, купцов, самодуров, в среде которых все истинно человеческое — талант, любовь, совесть, дружба, честь — было предметом торговли. Советскому человеку, не стоящему в противоречии с обществом, нет необходимости стараться проползти по жизни ужом или прорваться к успеху и славе, как бомба. Исчез и герой «критик»-скептик, ибо в новом обществе его поза перестала быть прогрессивной, превратилась в мещанский индивидуализм, как это замечательно глубоко показал А. М. Горький в своем философском романе «Жизнь Клима Самгина».

Советский человек — не скептический созерцатель. Он является хозяином своей жизни и судьбы. Ему присуще желание и умение превращать мысль в действие. И наше искусство должно показывать этого деятельного человека, его яркую судьбу.

Советский человек в реальной жизни не подчиняется обстоятельствам, а подчиняет обстоятельства своей воле. На этой основе наряду с другими жанрами в нашем киноискусстве, естественно, развивается и приключенческий жанр.

Режиссер К. Юдин не впервые ставит фильмы приключенческого жанра. Еще в годы войны он создал интересный образец такого жанра — фильм «Антоша Рыбкин» по сценарию А. Гранберга. В этом фильме было много недостатков. Но было и одно решающее достоинство: фильм был правдивым, герой — вполне реалистичным, не имеющим ничего общего с американским набором условных масок.

Новаторский характер этого фильма выступает особенно ясно, если сравнить его с фильмом «Новые похождения Швейка», созданном примерно в те же годы режиссером С. Юткевичем по сценарию Е. Помещикова и Н. Рожкова. В фильме С. Юткевича ошибочен был уже самый выбор героя. Швейк мог быть более или менее типичным и по-своему положительным героем лишь в годы первой мировой войны, когда он хоть и своеобразно, но исходил из позиции отрицания всякой войны вообще. В период Великой Отечественной войны маска Швейка явно не соответствовала жизненной правде, поэтому и фильм С. Юткевича не получил широкого признания народа.

Элементы приключенческого жанра имелись и в глубоко патриотическом, серьезном и важном фильме режиссера И. Пырьева «Секретарь райкома», поставленном по сценарию И. Прута.

Можно назвать ряд кинофильмов (начиная с «Красных дьяволят»), в которых в той или иной степени отчетливо выступают характерные признаки советского приключенческого жанра, его традиции. Но, продолжая и развивая существующие в нашем киноискусстве традиции, фильм «Смелые люди» не повторяет пройденного, а открывает новое. И если он не достигает в этом новом полного совершенства, то все же является интересным этапом в создании советских героико-приключенческих фильмов.

Отражая события эпохи Великой Отечественной войны, развивая ясную, простую, благородную идею, фильм «Смелые люди» отличается, прежде всего, органическим сочетанием темы, образов и материала с избранным жанром. В самом деле, рассказывать о наших коневодах и специфике их замечательного труда, об их полной приключений и опасностей жизни, органичнее и вернее всего именно в приключенческом жанре. Здесь нет никакого насилия над материалом, нет пустого стремления создать приключения во что бы то ни стало, вопреки здравому смыслу и жизненной правде.

Жизнь сама подсказала сюжетные решения авторам «Смелых людей». Соблюдая меру в рассказе о приключениях героев, избегая всякого рода шаблонных приемов, авторы создали простой и занимательный сюжет, который с первых же эпизодов захватывает зрителя множеством событий.

Мы видим исполненную тревоги ночь, когда родился жеребенок «Буян» и когда стая волков напала на табуны, а смелые коневоды совершили замечательный, такой обычный для них подвиг — сумели отвести от пропасти охваченные паникой табуны.

В этих первых эпизодах раскрываются и личные отношения между основными героями. Авторы сразу же заставляют нас полюбить этих простых и милых людей — старика Воронова, его внучку Надю и юношу Васю.

Особенно убедительно обрисован авторами образ Васи Говорухина, роль которого хорошо, искренне играет молодой актер С. Гурзо. Перед нами привлекательный образ честного, смелого и несколько наивного юноши, в характере которого сочетаются мальчишеское озорство и строгое, требовательное отношение к себе и другим.

В жизненности образа Васи Говорухина убеждаешься с первых же эпизодов. Вероятно, это происходит еще и потому, что молодой актер непроизвольно передает в своем герое некоторые черты и своего собственного характера. При этом с наибольшим успехом С. Гурзо выступает в сценах, где надо непосредственно действовать. Значительно слабее он там, где следовало бы

**Справа — кадры из фильма «Смелые люди»**

передать сложные оттенки мыслей и чувств героя. Правда, таких сцен в фильме очень немного.

Интересно задуман и исполнен А. Грибовым образ старого тренера Воронова. А. Грибов сумел хорошо раскрыть главную и общую для всех положительных героев фильма черту характера, которую можно сформулировать как естественное патриотическое чувство советского человека.

Следует отметить отличную работу над цветом оператора И. Гелейна. Очень хороши ночные сцены. Оператор сумел тонко, с большим вкусом передать особый колорит южной ночи. Голубые по тональности кадры в эпизодах, где мчатся табуны лошадей, позволяют угадать лунный свет. Несколько расплывчатые очертания силуэтов лошадей придают всей сцене особую ночную таинственность и прелесть. Превосходно переданы и предрассветные краски раннего утра.

В операторской работе И. Гелейна нет нарочитой красивости: цвет в фильме прост и естественен. Он не выходит на первый план, не затмевает другие компоненты фильма: все в картине выдержано то в спокойных и четких, то в романтически приглушенных тонах. И это в полной мере соответствует замыслу фильма.

Нельзя, конечно, сказать, что лошадь Буян играет в сюжете фильма главную роль. Но судьба Буяна волнует зрителей в ряде сцен. Запоминается, как еще маленьким, беспомощным жеребенком-сиротой он сам отыскивает себе приемную мать-ослицу и как, проявляя свой норовистый характер, сбрасывает с седла тренера Белецкого. По-настоящему трогательна сцена, когда Буян опускается на колени, ложится рядом с раненым Васей Говорухиным и помогает ему взобраться к себе на спину. Волнует Буян и в сценах, где он мчит героя от преследователей или опережает соперников на скачках. Нельзя не пожалеть, что драматургически судьба Буяна недосказана: в финале выступает уже другая лошадь, сын Буяна. Это эмоционально ослабляет финал, вызывает разочарование, так как зрители успели полюбить именно Буяна.

В фильме много еще недоработанного, слабого. Так, несколько сусальной получилась сцена на мельнице, с условно опереточными стариком и старухой. Не органичен финал: он выглядит дописанным наспех, уже после того, как сюжет фильма, в основном закончился. Не оправдана жанром сценария гибель Коли Девяткина. Есть немало недостатков и в диалоге. Существенным недочетом сценария и режиссерской работы является также и то, что мало места уделено показу характеров героев; не всюду ощущаются необходимые для темы размах и смелость в решении героических эпизодов.

Не совершенна актерская работа Т. Черновой, особенно в тех сценах, где надо не только действовать, но и переживать. В образе секретаря райкома (артист Н. Мордвинов) нет ничего нового, свежего.

Не всегда удачна музыка В. Спадавеккиа.

Но эти отдельные недостатки не снижают значения картины. Интересная по своему содержанию, острособытийная по сюжету, оригинальная и красочная по фактуре, картина будет пользоваться заслуженным успехом и сыграет положительную роль в оживлении незаслуженно забытого в последнее время приключенческого жанра.

При наличии чистой, ясной идеи, фильм занимателен, весел, интересен. И это не так уже маловажно.

В фильме юмор органически сливается с событиями чисто приключенческого характера. С тонким юмором рассказано, например, об обиде старого тренера Воронова, которого по старости лет не взяли ночью спасать охваченные паникой табуны. Не менее юмористично, трогательно показаны лирические отношения молодых героев — Васи Говорухина и Нади Вороновой. Удачна юмористическая сцена, где Вася, готовясь к скачкам, прыгает через веревочку, чтобы «сбросить» свой вес. Авторов не оставляет юмористическая интонация даже в эпизодах, связанных с военными и партизанскими действиями. В частности, юмористична сцена поимки немецкого парашютного десанта на озере. Вызывает смех эпизод купания немцами лошадей, комична гибель Шульца (арт. Г. Шпигель). Над врагом авторы умеют посмеяться зло, без всякого добродушия. Не стремясь к углубленной характеристике врагов, авторы рисуют их образы одной или двумя сатирическими чертами. Так, актер Р. Плятт рисует образ гитлеровского офицера: внешне — при помощи фуражки, стэка, монокля и мокрых трусиков; внутренне — такими отчетливыми характеристиками, как обжора, вор, трус, болван. Подобного рода характеристик было бы, конечно, недостаточно для создания образа при решении другой темы, но в данном случае большего и не требовалось. Изображение гитлеровских вояк в фильме правдиво в той мере, в какой правдивы карикатура и шарж: не искажая действительности, но подчеркивая, гиперболизируя отрицательное, они позволяют яснее увидеть то нелепое, злое и глупое, что существует в жизни.

Сложнее решен в фильме образ шпиона и провокатора Белецкого — Фукса (артист О. Солюс); он показан как опытный шпион-диверсант, долгое время носивший маску советского человека.

Впрочем, не эти образы из мира фашистского зла находятся в центре внимания авторов. В фильме, прежде всего, привлекают зрителя образы простых советских людей — патриотов родины. Вызывая горячее сочувствие зрителей, в фильме действует замечательное трио — старый тренер, юноша-коневод и девочка-школьница.

Это трио отважно вступает в борьбу с препятствиями, которые возникают на их пути. И в поступки, мысли, действия этих героев веришь, ибо различаешь в них типические характеры смелых, деятельных, жизнерадостных, преодолевающих все препятствия обыкновенных советских людей.

Классики буржуазно-дворянской литературы завещали русскому искусству тему маленького, смиренного человека. Но уже великий сатирик М. Салтыков-Щедрин пересмотрел отношение к этому герою: его маленький человек, действующий «в применении к подлости», будучи «поставлен между взяткой и благородством», вызывал не жалость, а презрение. А. Чехов и М. Горький тоже не склонны были жалеть маленького человека, мещанина, свидетеля революционный борьбы, боящегося на ней обжечься...

В советском искусстве, изображающем новые условия жизни, исчезло само понятие «маленького» человека. Ибо рядовой, «обыкновенный» советский человек, являющийся, по определению товарища Сталина, винтиком в государственном механизме, является в то же время и хозяином жизни в стране полной и подлинной демократии. Он героичен, этот обыкновенный человек, и подвиги его, как и его жизнь, вызывают восхищение всего передового человечества.

Рассказав о подвигах и жизни этих обыкновенных советских людей, правдиво и увлекательно показав их в одном из эпизодов Великой Отечественной войны, авторы фильма сценаристы Н. Эрдман и М. Вольпин, режиссер К. Юдин, талантливый актерский ансамбль, весь постановочный коллектив сделали нужное и большое дело. Дело тем более нужное и большое, что авторы работали в наименее изученном жанре — в острособытийном жанре любимого советским зрителем героического и жизнерадостного приключения.

А. Соловьев

# ОТЕЦ РУССКОЙ АВИАЦИИ

1

Фильмы о великих людях нашей отечественной науки и культуры, новаторски-прогрессивная деятельность которых, начавшаяся еще в дореволюционные годы, оказала громадное влияние на развитие науки и в советскую эпоху, давно уже заняли в нашем искусстве важное и почетное место. Каждый из этих фильмов является как бы памятником научному подвигу, передовой и дерзновенной мысли великих деятелей прошлого, открытия и замыслы которых по праву наследует и вбирает в себя советская социалистическая культура.

Художественность и научность не противопоставлены в этих фильмах друг другу, как не противостоят они в искусстве социалистического реализма вообще. Наоборот, основой драматургии и генеральной темой всех этих фильмов является тема борьбы за передовую демократическую науку, тема общественного подвига героя, преодолевающего заблуждения своих научных противников и противодействие консервативных и реакционных общественно-политических сил в дооктябрьский период нашей истории. Это позволяет создавать драматургически крепкие произведения, глубоко раскрывающие характеры действующих лиц, всесторонне показывать движение их жизненной судьбы и социальный фон, на котором развертываются события. Таковы в своей основе фильмы о великой общественно-полезной деятельности Павлова, Мичурина, Пирогова, Жуковского, Попова и др.

В декрете за подписью В. И. Ленина было сказано, что «труды И. П. Павлова имеют огромное значение для трудящихся всего мира». Ленин же назвал Н. Е. Жуковского «отцом русской авиации».

Николай Егорович Жуковский прожил долгую жизнь. Он родился в 1847 году. Только три года работал он в условиях, созданных ему советской властью. В марте 1921 года Жуковский умер. За три года до его смерти, в обстановке гражданской войны, разрухи, невероятных трудностей, которые испытывала молодая Советская Республика,— в декабре 1918 года по непосредственному указанию В. И. Ленина был создан ЦАГИ—Центральный аэрогидродинамический институт — мечта всей жизни Жуковского.

Здесь Жуковский, его соратники и ученики впервые получили возможность работать в условиях, достойных великих проблем и задач, которые решала научная школа Жуковского.

Многогранна была его научная деятельность, но сам он считал, что «главный жизненный интерес сосредоточен на излюбленной мной науке— механике». Он был основателем теоретической и экспериментальной аэродинамики, науки, внедряющей найденные теоретическим путем законы в практику самолетостроения и самолетовождения. Эту науку Жуковский начал создавать, когда авиации еще не существовало, когда об авиации говорили как о возможном и то лишь в далеком будущем, когда еще шли споры о путях развития будущей авиации.

Никаких предшественников в этой области у Жуковского не было. Еще в 80-х годах прошлого века он делает первые попытки чисто теоретическим путем подойти к разгадке тайны той силы, которая заставляет подниматься летательный аппарат тяжелее воздуха.

Жуковский был современником целой плеяды великих русских ученых — Менделеева, Сеченова, Столетова, Павлова. Он был современником талантливого русского изобретателя А. Ф. Можайского, самолет которого поднялся в воздух на двадцать один год раньше, чем самолет американцев братьев Райт.

2

Внешне спокойно, но с чувством глубокого волнения слушает Жуковский (арт. Ю. Юровский) заключительные слова лекции Менделеева:

— Образ птицы, летящей в бурю, дает нам живой пример еще не открытых нами, но безусловно существующих законов свободного полета. Вот где дорога в будущее!..

Жуковскому ясно, что «в простом птичьем крыле заключена тайна полета и разгадка этой тайны». Он учил: «Человек не имеет крыльев и по отношению веса своего тела к весу мускулов в семьдесят два раза слабее птицы. Но я думаю, что он полетит, опираясь не на силу своих мускулов, а на силу своего разума» (1898 г.)

Жуковский первый из всех ученых не только в России, но и во всем мире понял, что разгадка тайны полета на аппарате тяжелее воздуха лежит не на путях чистого дилетанства, безрассудного риска человеческой жизнью, а «только на путях глубокого математического анализа».

Созданная Жуковским новая наука — аэродинамика — обеспечила развитие самолетостроения и самолетовождения. Искусство пилота из «чистого искусства» тоже стало, прежде всего, наукой, обогащаемой индивидуальным мастерством пилота.

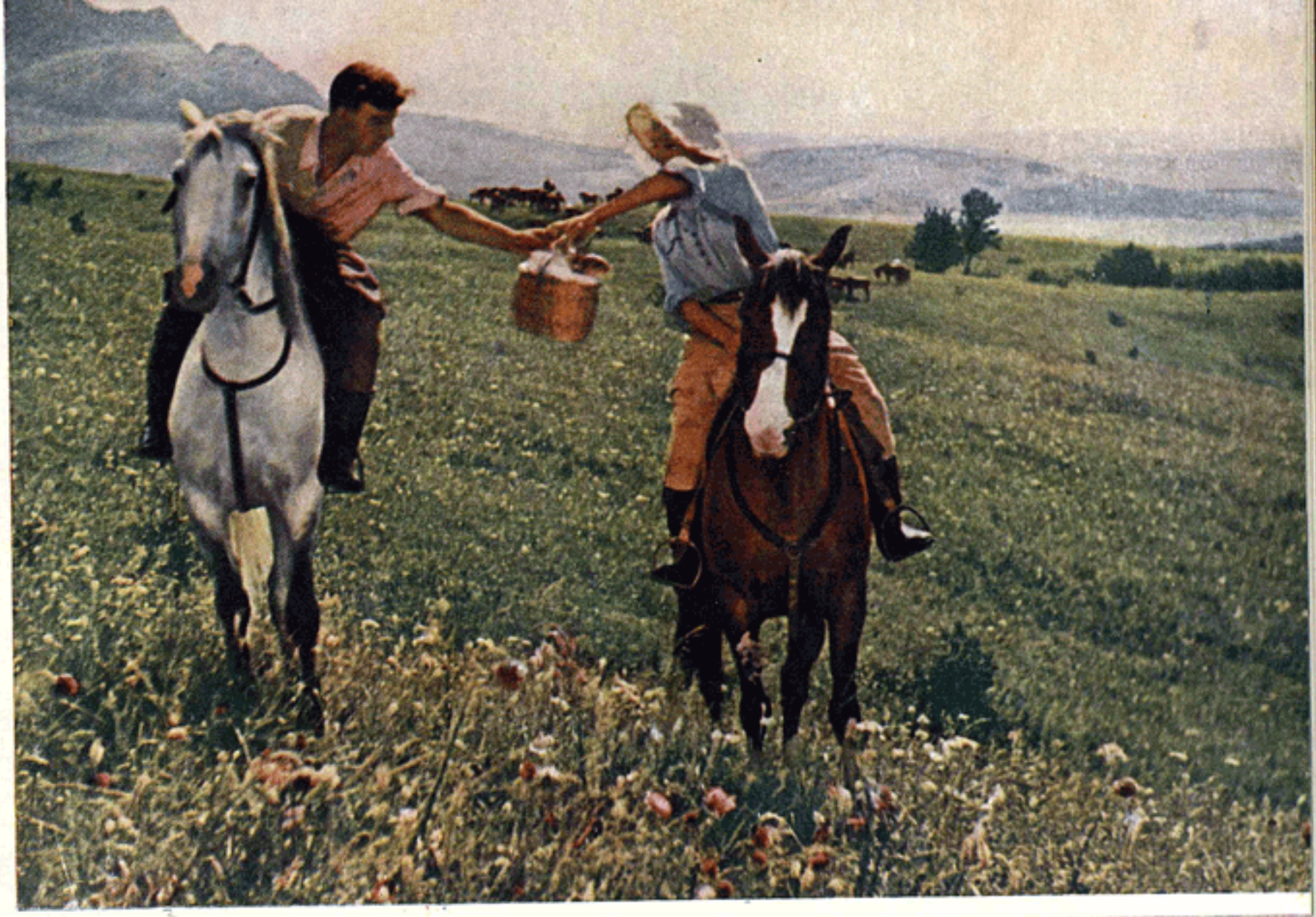
В своих поисках Жуковский находил поддержку у Менделеева, поэтому такую искреннюю убежденность и глубокую веру чувствуем мы в словах Жуковского, когда на вопрос Менделеева: «Будет у нас когда-нибудь в руках полная разгадка тайны полета?» —он отвечает: «Будет, Дмитрий Иванович!»

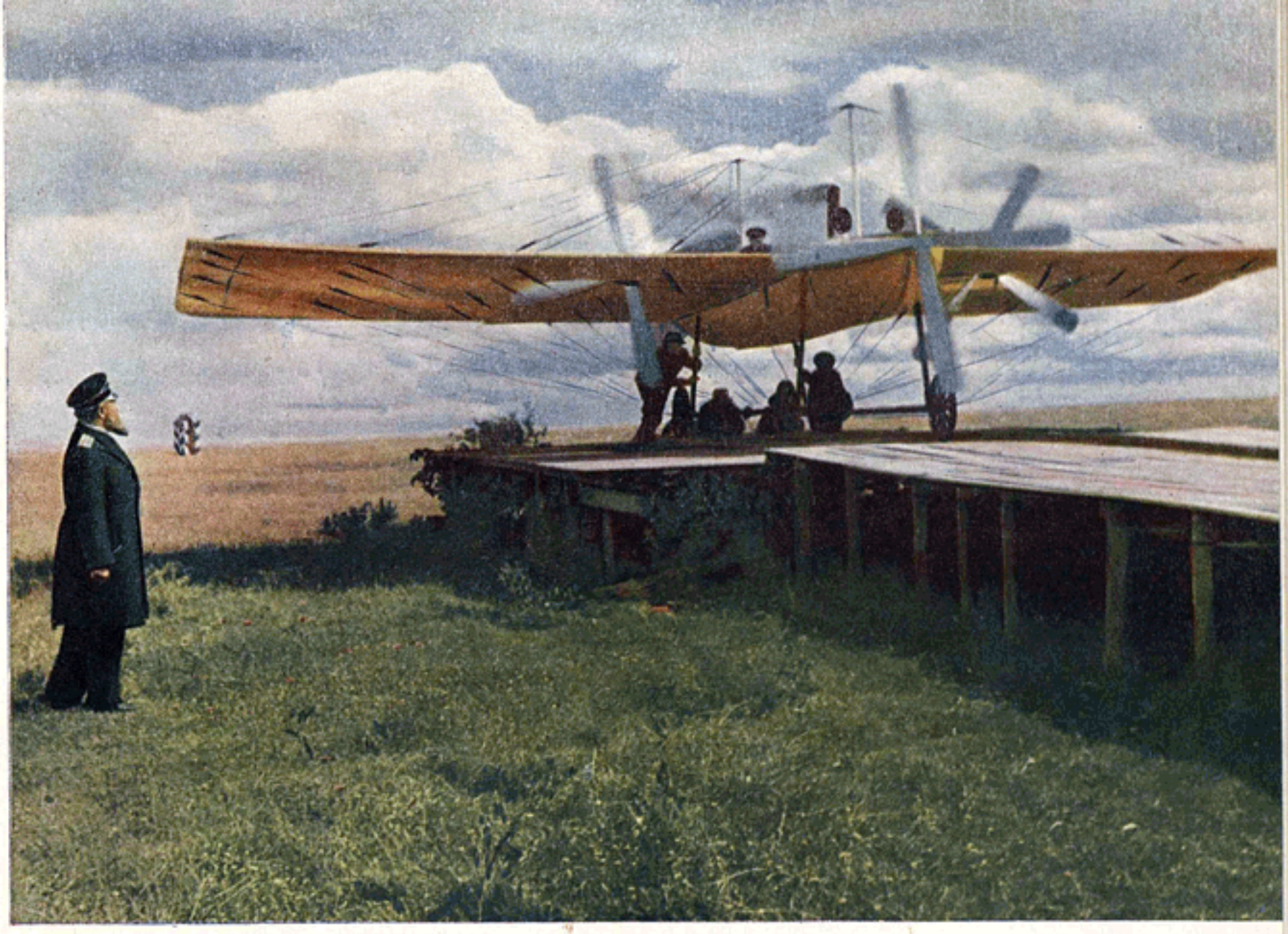
Фильм Вс. Пудовкина и Д. Васильева по сценарию А. Гранберга доходчиво и ярко показывает движение мысли ученого, его эксперименты, удачи и временные неудачи, наконец— его победу.

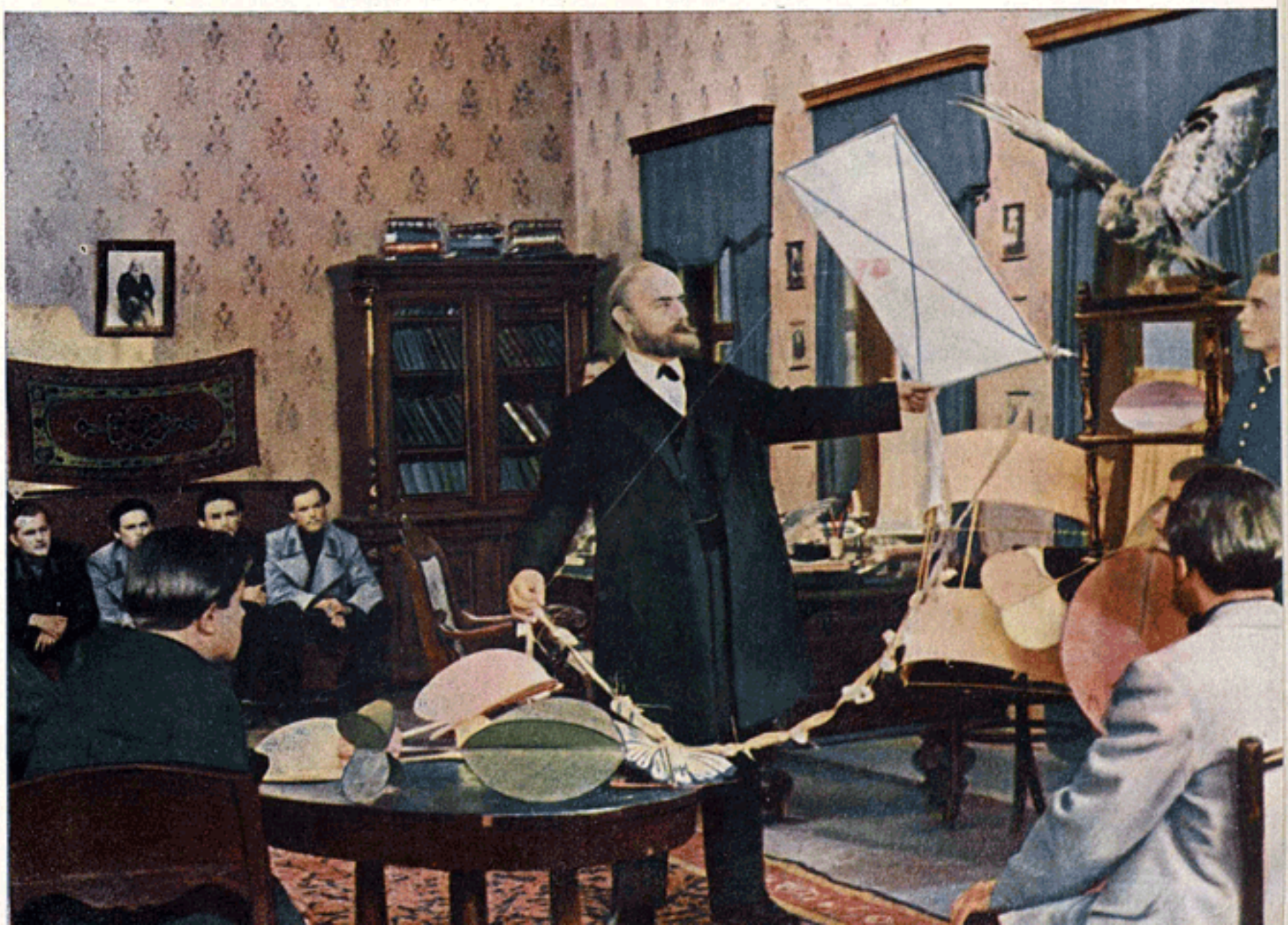
В упорстве исканий Жуковского, в целеустремленности и оптимизме его характера есть что-то общее с упорством в научной деятельности Павлова и Мичурина. В фильме мы видим, что в опытах Жуковского не было пассивного созерцания и эмпиризма, покорных ожиданий того, что случайный опыт рано или поздно натолкнет на правильное теоретическое решение. Нет, активные поиски, сознательное накопление опыта и глубокое его осмысливание, вот что характерно для Жуковского. Именно поэтому он смог дать в руки авиаконструкторов новые методы на-

---

**Справа — кадры из фильма «Жуковский»**







учного анализа и теоретического расчета всех элементов самолета.

До Жуковского самолетостроение и самолетовождение были чистым любительством, опиравшимся на довольно дорогостоящие эксперименты: если самолет не падал и летчик не разбивался,—это расценивалось как высокое качество конструкции самолета и искусства летчика; если же в воздухе происходила катастрофа, принималось решение (и то не всегда!) пересмотреть конструкцию самолета...

С большой теплотой показано в фильме, каким великим педагогом был Жуковский, как он умел спаивать людей, зажигать своих учеников верой в правильность избранного пути, в достижение великой мечты человечества — полета в воздухе.

«В науке, как и в природе, тупиков не бывает»,—учил Жуковский.

Хорошо показана в фильме обстановка, в которой начинал и вел свою научную деятельность Жуковский. Хорошо показана, в частности, та «помощь и поддержка», которую получал он от «просвещенного» представителя российской буржуазии молодого Рябушинского.

Рябушинский даже строит в 1904 году институт, в котором должна развернуться деятельность Жуковского и его научной школы. Но расчетливый «просвещенный меценат» охотно закрывает институт, когда власть попросила его это сделать «в связи со студенческими волнениями». При этом меценат переходит к циничному и наглому вымогательству. Он предлагает небольшую, по его мнению, сделку: Жуковский будет получать солидный оклад, институт будет работать... но только при условии, что все работы института будут выходить под его, Рябушинского, именем.

По существу Рябушинский и не был заинтересован в работах Жуковского. С циничной откровенностью он признается:

— Мы должны приобретать все заграничное... Российские попытки строить и изобретать самолеты — это, конечно, совершеннейший вздор... Мы даже швейную машину построить не умеем...

Когда в 1914 году началась война, Жуковский, убежденный, что «в дни всеобщего народного бедствия люди становятся умнее и честнее», едет в Петербург в надежде, что «правительство заинтересуется его и его учеников работами». Он хочет предложить новые, научно-разработанные расчеты самолетов, новые конструкции моторов, новые, опирающиеся на теорию учебные планы подготовки летчиков.

Великий князь, «просвещенный» не менее, чем меценат Рябушинский, никак не может понять, чего этим Жуковский добивается лично для себя? Патриотизм русского ученого великому князю совершенно непонятен!

**Кадр из фильма «Жуковский»**

Когда же сам Жуковский пытается объяснить именитому сановнику, что «русским промышленникам невыгодно строить наши конструкции, потому что им выгоднее собирать аэропланы заграничных марок», князь находит этому убедительное, по его мнению, объяснение:

— Резонно! Заграничные заказы укрепляют наши связи с союзниками, а сейчас именно в этом наше спасение...

Кажется, что Жуковского покинул присущий ему оптимизм, когда он, рассказывая Чаплыгину об этой встрече, с горечью пожаловался:

— Что может сделать такой старый человек, как я!..

Но вот пришла Великая Октябрьская революция, и Жуковский ожил:

— По-моему, это начало новой эры!

И он не ошибся.

Счастье работать в новую эпоху, работать для народа, а не для кошелька «просвещенных меценатов» испытали вместе с Жуковским Павлов, Мичурин. Именно в советское время научная и педагогическая деятельность Жуковского приобретает бурный размах. Хотя ему шел уже тогда восьмой десяток, он читает лекции молодым красным летчикам, призывая их с «честью защищать Советскую Республику», развертывает работу ЦАГИ.

3

Драматургия фильма строится на раскрытии того пути, которым шел ученый к свершению своего великого научного подвига. Поиски и обретение научной истины в целях ее практического применения на благо Родины и составляют драматургию фильма.

Задача правильная, интересная, многообещающая, хотя и решена она в сценарии не всегда на достаточно высоком уровне. По авторитетному заявлению Чаплыгина «открытый Жуковским закон подъемной силы имеет не меньшее значение, чем ньютоновский закон всемирного тяготения». Жуковский, по свидетельству Чаплыгина, «нашел объяснение происхождения подъемной силы,—а это и решило судьбу авиации». Говорят об этом ученики Жуковского, говорит Чаплыгин, об этом сообщают летчику Рыбакову и т. д. Но как мало подъемной силы подлинного искусства в большинстве этих сцен! Для художественного показа великого исторического открытия, сделанного Жуковским, автор сценария не нашел достойных художественно-выразительных средств. Вот Жуковский демонстрирует полет вращающейся пластинки и объясняет:

— Что здесь происходит? Пластинка, вращаясь, увлекает за собой частицы воздуха,—таким образом, вокруг пластинки создается воздушный вихрь. Пластинка эта вместе с воздушным вихрем идет навстречу воздуху. Что же получается? Частицы воздуха в воздушном вихре бегут по кругу и внизу сталкиваются со встречными частицами. От этого, конечно, движение замедляется, а наверху... наверху, наоборот, частицы воздуха в воздушном вихре увлекаются, та-

**Кадр из фильма «Жуковский»**

ким образом, движение ускоряется. Стало быть, создается разность скорости воздуха наверху и внизу. Наверху — скорость больше, следовательно, давление меньше, внизу—скорость меньше, следовательно, давление больше. Отсюда и вырастает сила, направленная вверх, то есть, подъемная сила...

О подъемной силе в этой сцене говорится достаточно подробно. Но вряд ли это та художественно-образная подробность, с какой нужно говорить о гениальном открытии Жуковского. Прежде всего, вряд ли зритель запомнит «удивительно простую», в муках найденную Жуковским формулу подъемной силы: «произведение скорости, плотности воздуха и циркуляции вокруг контура». А главное, во многих из этих сцен авторы отказываются от живых художественно выразительных решений такого высокого драматического накала, который раскрывал бы не столько формулы, сколько человеческие судьбы и характеры.

Вспомним, например, эпизод с великим русским летчиком Нестеровым (артист В. Дружников). Нестеров был великим летчиком потому, что к овладению искусством полета он подходил, как к решению научной задачи. Когда погибает летчик Рыбаков, закупленный на три года Рябушинским в качестве «наемного гладиатора» для установления рекордов на заграничных, кустарно сделанных самолетах, Нестеров со всей решительностью убежденного в своей правоте человека прямо называет виновников гибели летчика Рыбакова: это — французская школа обучения полетам, куда Рыбакова послал его хозяин Рябушинский. Далее Нестеров просит Жуковского проверить сделанные им расчеты «мертвой петли»: он теоретическим путем пришел к выводу, что «мертвую петлю» сделать можно. Правильность своих выводов, подтвержденных Жуковским, Нестеров практически доказал 27 августа 1913 года, когда первый в мире он выполнил эту «мертвую петлю».

Режиссерски эти эпизоды сделаны мастерски, но в драматургической ткани фильма они существуют изолированно от Жуковского. И это придает фильму в целом элементы драматургической рыхлости.

Далее, нет канонов обязывающих, чтобы в фильме, главной темой которого является научный подвиг, обязательно была раскрыта, да еще во всей широте, линия семейных отношений героя. Как известно, идейная и художественная глубина, эмоциональная выразительность фильма «Академик Иван Павлов» ничего не утратили от того, что автор сценария совершенно не показал семьи великого ученого. И наоборот, вторая редакция фильма «Мичурин» показывает, что тема семьи, семейных отношений, если она помогает углубленному раскрытию главной темы,— не только имеет право на существование рядом с главной темой, но и обогащает ее.

В фильме «Жуковский» авторы не избегают семейной темы, но в семейных сценах нет никакого содержания. Что могла сделать даже такая актриса, как С. Гиацинтова, играющая роль матери Жуковского, если вся ее роль сводится к тому, что она неоднократно и настойчиво уговаривает сына (профессора двух высших учебных заведений!) ложиться спать не позже 12 часов, угрожая в противном случае погасить лампу!

К одной реплике свелась и роль сестры Жуковского...

Вообще, нам кажется, больше удалась и режиссеру и сценаристу вторая часть фильма. Она звучит как торжествующий гимн всепобеждающей человеческой мысли, научному гению, мудрой старости, как гимн победы над тайнами природы. Именно здесь во всей полноте и красоте раскрываются благородный и мужественный характер Жуковского, патриотическая значимость его научной деятельности. Каждый жест, каждое движение и слово Жуковского полны содержания, эмоционально насыщены. Если в первой половине фильма в образе Жуковского есть черты какой-то сухости, холодности, то Жуковский в старости, в зените своих научных достижений и своего жизненного пути, — прекрасен.

Уже много лет продолжает творческое содружество с Вс. Пудовкиным крупнейший мастер операторского искусства А. Головня. Пейзажи А. Головни и Т. Лобовой строже и суровей, чем поэтичные, мягкие пейзажи в «Мичурине» или яркие буйные пейзажи в «Кубанских казаках». Но эта строгость и суровость гармонируют с содержанием фильма, продиктованы им.

На очень высоком техническом уровне сделаны в фильме комбинированные съемки (операторы Ю. Кун и Д. Суворов, художники Ф. Красный и Г. Гривцов).

Великолепно заснятые натурные кадры полета самолетов новейших конструкций венчают этот фильм. Конструктивная красота и мощь этих машин незабываемы. В них воплощено то, о чем мечтал и во имя чего жил Николай Егорович Жуковский.

Под непосредственным руководством и по указаниям великого Сталина советский народ создал лучшую в мире авиацию.

«У нас не было авиационной промышленности. У нас она есть теперь»,—этими словами И. В. Сталина заканчивается фильм.

О роли русской науки и одного из ее лучших представителей в создании нашей авиации и рассказывает фильм «Жуковский».

А. Кузнецов

# ОПЫТ АГРОПРОПАГАНДЫ

Еще на заре советской кинематографии, в 1920 году, давая указания киноорганизациям, В. И. Ленин подчеркивал важность использования кино для ознакомления широких масс с передовыми методами сельскохозяйственного и промышленного производства. В частности, Ленин указывал на необходимость использовать кино, чтобы продемонстрировать обработку земли при помощи современных технических усовершенствований.

До прошлого года на Украине выпускались агротехнические фильмы, главным образом, в виде киноле кций, в которых излагались новейшие достижения агрономической науки и техники и давались советы, как внедрить эти достижения в жизнь. По существу это были организованные инструкции, малопечатляющие зрителя как произведения киноискусства. Эти инструкции приносили, конечно, известную пользу, знакомя колхозного зрителя с новейшими достижениями научной мысли и рекомендуемыми наукой новыми методами хозяйствования. Но они не показывали в живой форме приемов работы, не раскрывали опыта передовиков, а только умозрительно доказывали его полезность. Зачастую такие фильмы уводили зрителя далеко от практической сущности вопроса, углублялись в отвлеченные научные обоснования, не считаясь со степенью подготовленности зрителя и реальными задачами, которые ставились перед фильмом.

Центральный Комитет КП(б)У указал на этот важнейший недостаток ранее выпускавшихся агротехнических фильмов, на их оторванность от живой практики колхозов и передовых колхозников-новаторов. Перед украинской кинематографией была поставлена задача создать такие агротехнические фильмы, в которых методический учебный материал сочетался бы с документальным показом живого опыта работы передовиков социалистического сельского хозяйства, пропагандировал проверенные на деле приемы работы и практические результаты их применения. Надо было отойти от шаблонного принципа киноле кции, киноинструкции, найти новые формы построения фильма, делая его доходчивым и увлекательным для зрителя.

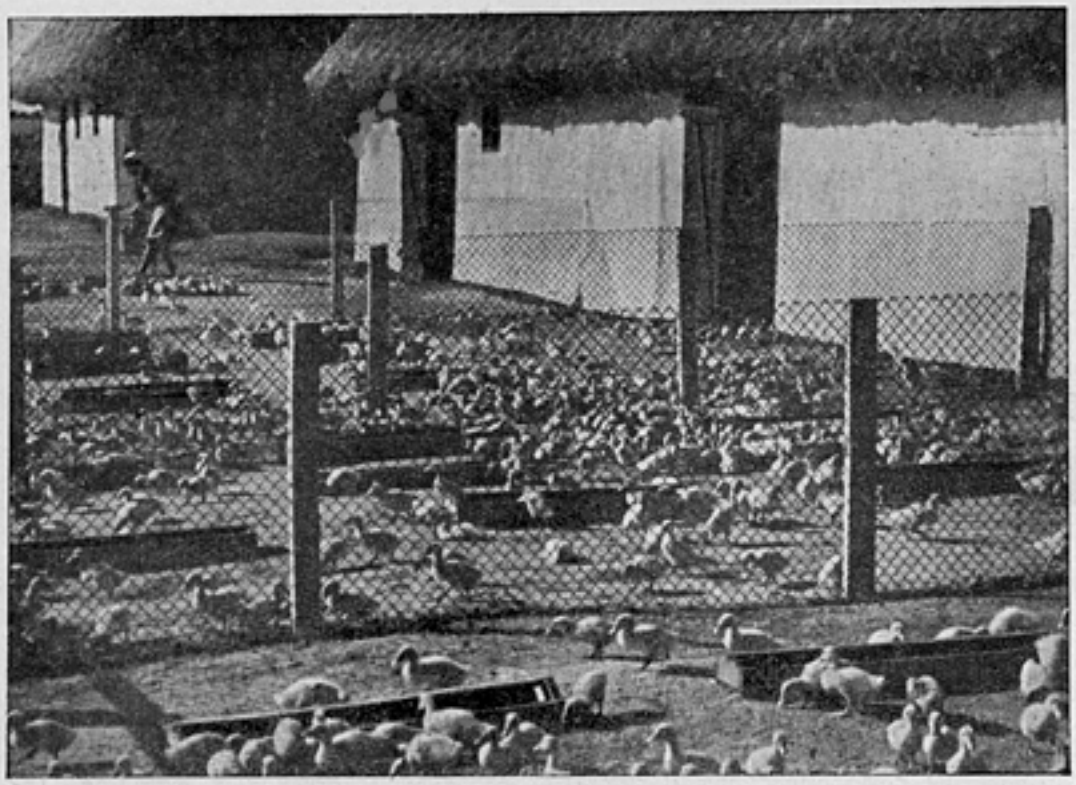
Эта работа была поручена трем украинским киностудиям: художественных фильмов, учебно-технических фильмов и кинохроники. Созданные сейчас фильмы по вопросам сельского хозяйства показывают, что украинская кинематография успешно справилась с первым этапом овладения этим большим, важным делом.

Основное, что отличает новые фильмы, это отсутствие абстрактных поучений и «инструктивности». О чем бы ни шла речь в фильме — о широкорядном посеве кок-сагыза или о рационе питания молочного скота, о водном режиме при искусственном орошении полей или о внедрении зеленого конвейера — всюду зритель видит на экране конкретный колхоз, применяющий тот или иной метод работы, видит конкретных, названных по имени людей, осуществляющих эти методы, и своими глазами убеждается в практической пользе рекомендуемых приемов.

На Украине очень распространены экскурсии колхозников к передовым мастерам урожая для изучения их опыта. Своеобразной экскурсией и является теперь каждый из новых сельскохозяйственных фильмов. Такая «киноэкскурсия» охватывает миллионы колхозников и каждого из них обогащает драгоценным опытом передовиков и новаторов сельского хозяйства.

К Марии Фастовой, Герою Социалистического Труда, знаменитой звеньевой свекловичных плантаций ездят за опытом сотни людей. Ее работе посвящен фильм «Выращивание сахарной свеклы», посмотрев который, миллионы свекловодов познакомятся с опытом М. Фастовой, не

**Кадр из фильма «Сады и виноградники в колхозах Украины»**



**Кадр из фильма «Выращивание водоплавающей птицы»**

предпринимая дальнего путешествия в Полтавскую область.

Точно так же и опыт знатной доярки Марии Савченко из колхоза «Червона зоря» станет достоянием миллионов зрителей агротехнического фильма «За высокие удои».

На опыте работы колхоза имени Ворошилова на Харьковщине, где была создана первая на Украине колхозная ферма водоплавающей птицы, построен фильм «Выращивание водоплавающей птицы».

Фильм «Орошение в сельском хозяйстве» показывает, как колхозники артели имени Калинина в Запорожской области оросили засушливую степь и взяли у природы дары, которых до этого тщетно ждали от нее многие поколения украинских крестьян.

О колхозе имени ОДВКА Сталинской области, внедрившем одним из первых на Украине в колхозное производство «зеленый конвейер» и тем самым повысившем продуктивность скота, рассказывает фильм «Зеленый конвейер».

Убедителен во всех этих фильмах показ результатов труда колхозников в виде конкретных данных о количестве заработанных трудодней, о полученной натуроплате и денежном вознаграждении, о росте богатства колхозов и всей страны в целом.

Можно с уверенностью сказать, что документальность, органически вошедшая в учебно-методический материал этих фильмов, повысила не только их познавательное и учебное значение, но и их пропагандистское воздействие. Особенно это касается фильмов, которые пропагандируют внедрение новых культур (например, «Чумиза») или более широкое распространение уже известных культур (например, «Сады и виноградники в колхозах Украины»).

Показ в фильме «Чумиза» того, как колхоз имени Шевченко вырастил на неудобной земле — на песчаном бугре — огромный урожай чумизы, настолько выразительно подчеркивает преимущества этой новой культуры по сравнению с просом, что несомненно вызовет большой интерес к «манчжурскому просу» у всех украинских колхозников.

Значительную роль в успешном создании новых агротехнических фильмов сыграл тот факт, что к написанию сценариев и консультированию фильмов были привлечены крупнейшие специалисты сельского хозяйства, а также украинские писатели и журналисты.

Большую помощь оказывало Министерство сельского хозяйства Украины, особенно в подборе тем, в выделении консультантами крупнейших специалистов и т. д. Совместно с Министерством сельского хозяйства УССР была также разработана специальная инструкция, определяющая порядок демонстрирования агротехнических фильмов в районах и селах республики. Перед весенним севом во всех районах были проведены агрокиносеминары с привлечением широкой аудитории. Фильмы демонстрировались на районных семинарах передовиков сельского хозяйства — бригадиров, председателей колхозов, работников животноводства. Для этого было специально выделено 550 кинопередвижек.

Вся эта широко разветвленная киносеть поставлена на службу агропропаганды, задачей которой стало вооружить колхозное крестьянство мичуринской наукой, новыми методами ведения сельского хозяйства. Организованы десятки сельских кинолекториев. Во время весеннего сева специальные кинопередвижки, демонстрирующие сельскохозяйственные фильмы, побывали в бригадах, в полевых станах, на полях, где колхозники борются за высокий урожай.

Судя по многочисленным откликам колхозников, передовики сельского хозяйства одобрительно встретили выпуск этих картин и видят в них важное оружие в борьбе за дальнейший подъем колхозов.

Прасковья Владимировна Курочка, стахановка колхоза «XII партсъезд» Ново-Айдарского района Ворошиловградской области пишет:

«Скажу прямо: нигде я не получала такой убедительной выучки, какую мне дал агрокиносеминар».

Такие же отзывы присылают из других областей и районов. Например, колхозница Русина (колхоза имени К. Маркса Старобельского района) пишет:

«С особенным интересом я просмотрела на семинаре агротехфильмы, которые учат нас, как добиться еще лучших успехов, и помогают преодолеть недостатки в агротехнике отдельных культур».

Только с февраля по май этого года агротехнические фильмы просмотрело на Украине свыше 4,5 миллиона человек.

Министерство кинематографии Украинской ССР закрепляет и развивает опыт создания фильмов для села. Сейчас готовятся новые агротехнические и зоотехнические фильмы по тематическому плану, утвержденному ЦК КП(б)У и Советом Министров УССР.

Темы этих новых фильмов охватывают актуальнейшие проблемы колхозного земледелия и животноводства. Они будут разработаны в фильмах конкретно, документально, в форме живого отображения передового опыта колхозников и новаторов сельского хозяйства республики.

К созданию фильмов, по примеру прошлого года, привлекаются крупнейшие специалисты — академики, агрономы, а также писатели Украины.

Л. Осипов, С. Семенов.

# КОММУНИСТЫ КИНОСТУДИИ „МОСФИЛЬМ“

## (ЗАМЕТКИ О ПАРТИЙНОЙ РАБОТЕ)

Киностудия «Мосфильм» — старейшая в нашей стране. Но авторитет ее определяется не столько «стажем», сколько большими идейно-творческими удачами коллектива, который создал многие замечательные фильмы, вошедшие в сокровищницу советского и мирового киноискусства. В стенах этой студии трудится замечательная плеяда мастеров: кинорежиссеров, операторов, художников, чьи имена пользуются заслуженной популярностью в советском народе и за рубежами нашей страны. Цементирующей силой многотысячного коллектива мосфильмовцев является партийная организация. Коммунисты — неизменные поборники всего нового, передового — увлекают своим личным примером товарищей по работе и обеспечивают решение задач, поставленных перед советским киноискусством историческими указаниями ЦК ВКП(б) и лично товарищем Сталиным.

На счету у студии, повторяем, много больших идейно-творческих и производственных удач. Нет надобности забираться далеко в историю, так как настоящее не менее ярко подтверждает это. Так, например, минувший год коллектив завершил с большим творческим успехом, выполнив производственный план на 109 процентов. На месяц раньше установленного срока была выпущена вторая серия фильма «Сталинградская битва», снискавшего огромную популярность у советских людей. В максимально сжатые сроки и, что особенно важно, с большой экономией денежных средств были сняты обе серии картины «Падение Берлина». При этом по своим идейным и художественным качествам этот фильм намного превзошел ранее выпущенные картины. Хороших творческих и производственных показателей добился и постановочный коллектив, создавший фильм «Кубанские казаки». Ряд фильмов, созданных коллективом этой студии, получил высокую оценку на международном кинофестивале в Карловых Варах.

Студия, перешедшая на выпуск цветных кинокартин, быстро сумела перестроить свою деятельность, успешно внедряет и осваивает новую технику, и во всем этом велика роль партийной организации коммунистов.

Экономия средств выражается денежной суммой. Досрочную сдачу фильма легко определить по графику работы. Каждый кадр служит свидетельством мастерства и зрелости режиссера, оператора, актера или художника. Значительно сложнее, а может быть и невозможно, с предельной точностью установить тот вклад, который вносит в общий успех студии партийная организация. Но одно несомненно: ее деятельность способствует росту коммунистического сознания членов коллектива, разжигает пламя социалистического соревнования. Коммунисты последовательно и настойчиво борются за создание глубоко идейных, высоко художественных кинопроизведений, отвечающих требованиям нашего времени, произведений, основанных на принципах социалистического реализма. Коммунисты решительно борются со всем устаревшим, отжившим свой век, прокладывают дорогу новому, прогрессивному, передовому.

Работа студии не лишена еще многих недостатков. Случаются отдельные творческие срывы. Твердый график еще не стал нерушимым законом. И в этих, как и в других пороках, не в малой степени, повинна, конечно, партийная организация. Коммунисты за все в ответе. И в неизжитых еще отдельных неполадках партийная организация повинна потому, что ею еще не освоены и не практикуются в повседневной деятельности многие формы партийно-организационной и партийно-политической работы. Хорошо, что коммунисты студии отдают себе в этом отчет, не довольствуются достигнутыми результатами и трезво оценивают положение. Как подобает большевикам, они смело вскрывают недостатки и наперекор всем трудностям от одного фильма к другому идут в авангарде всего коллектива, создают кинопроизведения, поднимающиеся все выше и выше к вершинам подлинного народного искусства.

О достижениях и недостатках на некоторых участках работы партийной организации студии «Мосфильм» и пойдет ниже речь.

☆

Студия — не завод, и формы партийной работы здесь отличны от тех, которые практикуются заводскими организациями. Но есть в то же время и много общего, сходного. И товарищи, возглавлявшие в прошлом партийную организацию студии «Мосфильм», были неправы, забывая, что одним из ведущих и главных звеньев студии является съемочный коллектив.

— Созданием партийных групп в съемочных коллективах, — утверждали они, — мы только дробим свои силы, а их надо концентрировать. Партийные группы — хорошее дело на заводе. Но творческий постановочный коллектив нельзя сравнивать с производственным участком.

Практика опровергла эту гнилую теорию. Факты показали, что жизнь — разносторонняя и многогранная жизнь всей партийной организации — будет бить ключом лишь тогда, когда партийные группы в съемочных коллективах активно проявят себя, когда борьба за качество, за выполнение плана будет начинаться непосредственно в этих производственных коллективах.

В самом деле, на производстве партийная группа создается на одном из ответственнейших участков, где решается успех государственного плана. Таким ответственным и решающим участком для студии, несомненно, является съемочный коллектив. К тому же, съемочные коллективы находятся очень часто и весьма продолжитель-

ное время в творческих поездках, вдали от своей фабрики, от всей партийной организации и партийного бюро.

Сейчас в студии «Мосфильм» имеется восемь партийных групп по числу съемочных коллективов. В их составе — коммунисты, ведущие мастера советского кино: режиссеры В. Пудовкин, М. Ромм, М. Калатозов, В. Петров, А. Роом, С. Юткевич, операторы Б. Волчек, Л. Косматов. Если будут образованы новые съемочные коллективы, будут созданы и новые партгруппы. Партгруппорги собирают коммунистов в зависимости от положения дел в своем коллективе, но не реже двух раз в месяц. Здесь не ведутся подробные протоколы собраний, не записываются пространные резолюции. Коммунисты обмениваются мнениями, приходят к общему выводу и, произведя нужную расстановку сил, начинают действовать. Интересует и волнует их буквально все, что связано с рождением нового кинопроизведения.

Вот несколько примеров.

Фильм «Далеко от Москвы» ставит режиссер А. Столпер. Роман В. Ажаева, отмеченный сталинской премией, занял достойное место в ряду лучших советских художественных произведений и его отлично знают и любят миллионы читателей. Просто «переложить» роман на киноленту невозможно. Нужно так поставить картину, чтобы еще лучше и шире раскрыть тему романа, чтобы выразительными средствами кино донести до зрителя свежее дыхание этого талантливого произведения, расширить и углубить образы героев советских людей, тружеников нашего времени. Естественно, что у режиссера возникло немало трудностей и он, выражаясь его словами, внутренне не был готов к началу работ. А время шло, сроки упускались, и партгруппа справедливо решила, что ей нельзя занимать позицию невмешательства: нужно срочно предпринимать действенные меры. Немедленно было созвано собрание партгруппы, на которое пригласили и беспартийного режиссера.

Собрание партийной группы прошло активно. Каждый из восьми коммунистов заранее продумал свое выступление, подготовил конкретные предложения, как улучшить, убыстрить работу над фильмом, чтобы наверстать упущенное время. Больше того, каждый сообщил, что именно намерен предпринять для того, чтобы выйти из трудного положения, в которое попала съемочная группа.

Завязалась творческая, деловая беседа. Никто не обижался друг на друга, хотя в лицо высказывалась суровая правда и порой говорились мало приятные вещи. Шутка ли сказать: экспедиция затянулась, режиссер не имеет законченного плана, отсутствует твердый график съемок!

Когда кончилось собрание, режиссер от души поблагодарил коммунистов за чистосердечную критику, за творческую помощь, которую они вызвались ему оказать.

Сейчас рано говорить о том, что фильм «Далеко от Москвы» получится именно таким, каким его задумал создать коллектив, нельзя преждевременно утверждать, что картина обязательно выйдет в срок и встретит отличный прием у зрителей. Но одно несомненно — группа резко улучшила свою работу. Съемки ведутся в соответствии с планом. Режиссер во всей своей деятельности опирается на партийную группу, а коммунисты проявляют много творческой выдумки, настойчивости, оперативности в решении множества сложных вопросов. Характерно, что, находясь в экспедиции, они сумели установить тесную связь с местными партийными организациями, что помогло намного успешнее провести ряд съемок. В частности, коммунисты группы, при поддержке местных партийных организаций, быстро провели ответственную съемку эпизода прокладки нефтепровода на Амуре...

☆

Но не всегда партгруппорг, да и вся партгруппа, находит общий язык с режиссером. Подчас возникают принципиальные споры, которые, в конце концов идут на пользу дела. Вот тому доказательство. В силу разных причин картину «Спортивная честь» начали снимать с большим опозданием. Новый режиссер В. Петров сомневался в том, что ему удастся в этом году выпустить фильм, а по плану фильм нужно закончить именно в текущем году. Вопрос стал предметом горячего обсуждения на собрании партийной группы. Коммунисты посоветовали без ущерба для содержания фильма сократить количество экспедиций, предпринять ряд организационных мер, способствующих ускорению темпов работы. Режиссер отвергал одно предложение за другим. Он пытался доказывать и убеждать, что малейшее отступление от намеченного им режиссерского плана скажется отрицательно на качестве будущего фильма. Но доводы эти были малоубедительны.

— Допустим, что это так, — говорили участники собрания, — но скажите, товарищ режиссер, когда вы в этом случае намерены закончить работу над фильмом?

— Может быть, в этом году, а может быть и в будущем, — уклончиво отвечал В. Петров.

Разумеется, коммунисты не толкали режиссера на ложный путь: не побуждали его сокращать сроки работы в ущерб качеству картины. Но они считали, что имеется ряд неиспользованных резервов, много возможностей к тому, чтобы не удорожать стоимость картины, выдержать производственную программу студии и сдать фильм еще в этом году.

Говорят, что в спорах рождается истина. В данном случае истину до конца определить не удалось: «высокие договаривающиеся стороны» твердо оставались на своих «ранее занятых позициях».

— Дальнейшее обсуждение вопроса, как видно, бесполезно, — заключил партгруппорг А. Голованов. — Я предлагаю обратиться в партбюро, там решат, кто из нас прав.

Режиссер заметил по этому поводу:

— Партийное бюро — не конфликтная комиссия...

Да, партийное бюро — не конфликтная комиссия. Но у него есть больше возможностей глубже и обстоятельней разрешить тот или иной вопрос. В состав партбюро входят люди, пользующиеся особым доверием общестудийной партийной организации, партбюро располагает достаточным активом. И вот бюро серьезно проанализировало, может ли режиссер В. Петров, не по своей вине приступивший с опозданием к созданию фильма «Спортивная честь», сдать эту картину в установленный срок?

Казалось, что это заседание партийного бюро будет бурным. Но этого не случилось. Колебания режиссера пришли к концу: В. Петров еще и еще раз продумал высказанные на партгруппе советы и пришел к выводу, что не только можно, но и нужно в сжатые сроки осуществить постановку фильма. Теперь у В. Петрова и у коммунистов партийной группы — одна линия. Люди нашли общий язык, определили единую цель и с завидной настойчивостью добиваются претворения в жизнь намеченного плана.

☆

Большую плодотворную работу ведет партийная группа съемочного коллектива «Пржевальский». Коммунисты проявили настойчивость, принципиальность в постановке ряда творческих вопросов и в то же время партгруппа отнеслась исключительно чутко к некоторым работникам. Было время, например, когда администрация студии задумалась над предложением о замене главного оператора картины Е. Андриканиса. Основания для этого были весьма серьезные: один из опытнейших операторов советского цветного фильма Е. Андриканис на этот раз долго не мог «найти себя», до конца не прочувствовал содержания снимаемого материала. Первые проявленные куски показали, что операторская техника находится на низком уровне. Многие куски приходилось переснимать. Это нервировало съемочную группу и весь коллектив студии.

Партгруппа во-время сигнализировала о недостатках в работе главного оператора. Но когда стало известно, что Е. Андриканиса собираются заменить другим оператором, партгруппа воспротивилась этому. Коммунисты настоятельно просили дать возможность Е. Андриканису переснять не-

удачные кадры, доказывали, что именно он, а не кто другой, успешно справится со стоящими перед съемочным коллективом задачами. Партгруппа специально обсудила этот вопрос, взяла под общественный контроль качество работы всего творческого коллектива. И что же? От съемочной группы начал поступать материал высокого качества, лучше всяких речей и протоколов свидетельствующий о том, что коммунисты не ошиблись в своем решении: своевременно обратив внимание на прорыв, они не только ликвидировали его, но и помогли своему беспартийному товарищу «найти себя», наладить свою работу.

Раньше бывало так: когда коммунисты (не говоря уже о беспартийных товарищах) отправлялись в экспедицию, считалось даже неудобным по их возвращении спрашивать, работали ли они над повышением своего идейно-теоретического уровня. Да и сами «путешественники» обычно жаловались:

— Разве в условиях экспедиции можно работать над политической книгой, вести конспекты, пополнять багаж своих теоретических знаний?

И многие, к сожалению, сочувственно им поддакивали.

Ныне партгруппорги неутомимо напоминают всем членам съемочных групп, независимо от их партийности:

— От вашего идейного уровня зависит идейность создаваемого вами произведения. Учитесь, работайте над собой!

И время, которое мосфильмовцы проводят в экспедициях, перестало быть «каникулами» в марксистско-ленинском образовании. Товарищи и в поездках продолжают учебу, находят время для теоретических собеседований и, как правило, успешно выполняют учебную программу. Практикуются индивидуальные задания. Например, кандидат в члены ВКП(б) администратор группы товарищ П. Феллер неплохо занимается в кружке по изучению краткого курса истории ВКП(б). Но его политический кругозор все же был ограничен: он не разбирался во многих важных вопросах, выходящих за рамки программы кружка. Коммунист В. Яковлев вызвался консультировать товарища Феллера, направлять его учебу и контролировать ее. Это не замедлило дать положительные результаты...

К сожалению, далеко не все партийные группы активно вмешиваются в творческую жизнь съемочных коллективов, участвуют в просмотрах отснятых кусков, обсуждают эскизы костюмов и т. д. Отдельные партгруппорги по-старинке полагают, что во время экспедиций слишком трудно организовать политическую учебу и потому почти ничего не предпринимают в этом направлении. Другие пасуют перед авторитетом режиссера и решительно во всем с ним соглашаются, хотя иной раз следовало бы поспорить, да к тому же весьма принципиально.

Причину этих недостатков надо искать в том, что партбюро пока еще недостаточно руководит партгруппоргами, мало учит их искусству большевистского руководства низовыми партийными звеньями.

☆

В составе партбюро коммунистической организации «Мосфильма» одиннадцать человек. У секретаря партбюро Н. Тимофеева двое заместителей. Режиссер Л. Сааков ведает организационными вопросами, главный механик студии А. Кашехлебов занимается партийной пропагандой и агитацией. Среди членов бюро — оператор Б. Волчек, режиссер Б. Иванов, директор студии С. Кузнецов, председатель фабкома М. Ятаков и другие товарищи. Кроме секретаря и двух заместителей, остальные члены бюро не прикреплены к каким-либо определенным разделам партийной работы. И это, пожалуй, правильно: так называемые «производственный», «культурно-бытовой» и другие секторы, которые создавались в прошлом, себя не оправдали — они лишь суживали инициативу членов партбюро и не способствовали созданию подлинно коллегиальной обстановки. Ныне члены партбюро выполняют различные ответственные поручения, вытекающие из плана работы. Понятно, что, к примеру, режиссеру М. Калатозову поручаются задания, связанные с его профессией, а оператору Л. Косматову даются поручения, связанные с теми участками работы, в которых он наиболее компетентен.

Партийная работа на студии сложна и многогранна. Поэтому партбюро способно глубоко и всесторонне решать вопросы лишь в том случае, если коллегиально составляется план мероприятий и коллективно осуществляется намеченная программа действий. Один секретарь, будь он семи пядей во лбу, многого не сделает. Если же руководитель станет на путь администрирования, тогда, вообще, живое партийное дело будет погублено. Эта истина хорошо известна товарищу Н. Тимофееву, и он многое делает, чтобы сплотить всех членов партбюро, превратить партбюро в орган коллективного руководства. Теперь партбюро выносит более продуманные решения, ибо они являются плодом творчества всех членов бюро. Прошла пора, когда товарищи выжидали, что скажет секретарь организации, чтобы затем почти безоговорочно согласиться с его мнением. Теперь и вопросы к обсуждению готовит большая группа людей, а не один человек. В работе партбюро «Мосфильма» в расчет принимаются соображения, высказанные каждым коммунистом, который присутствует на заседаниях бюро. Проекты решений всесторонне обсуждаются, тщательно анализируются.

Всякая работа начинается с плана. План составляется не одним секретарем, а всеми членами партбюро. Искусство руководства во многом заключается в том, чтобы из суммы больших и важных задач выделить самые решающие, ухватившись за которые, как за звено, можно было бы вытащить всю цепь. В последнее время партбюро все чаще и чаще удается «нащупывать» такие вопросы. Вот один из примеров. «Узким» местом киностудии до сих пор является сценарно-редакторский отдел. Сценарии часто поступали на студию и к режиссерам с большим опозданием и в незаконченном виде. Выпуск многих картин задерживался именно по этой причине. Это значит, что производственный план студии либо срывается, либо находится под угрозой срыва. В частности, задерживались сценарии фильмов «Кавалер золотой звезды», «Далеко от Москвы», «Глинка» и ряд других.

— Коль скоро сценарий является основой фильма, — правильно рассудили члены партийного бюро, — нам прежде всего нужно позаботиться о том, чтобы сценарный отдел с честью справлялся с возложенными на него обязанностями.

И работа этого отдела была взята под строгий общественный контроль. Одно из заседаний партбюро было специально посвящено вопросам своевременного обеспечения студии полноценными, глубоко идейными и высокохудожественными сценариями. Заседанию бюро предшествовала длительная и серьезная подготовка. Достаточно сказать, что на это заседание пришли ведущие режиссеры студии: В. Пудовкин, А. Довженко, А. Роом, Л. Арнштам, Ю. Райзман и другие, а также писатели, работающие над сценариями для студии: Н. Погодин, Б. Чирсков, Л. Никулин, М. Берестинский, М. Вольпин и другие. Как и следовало ожидать, доклад начальника сценарного отдела К. Кузакова вызвал горячие прения. Члены бюро и режиссеры высказывали ряд серьезных претензий и пожеланий в адрес сценаристов, а последние, в свою очередь, сделали немало полезных замечаний в адрес киностудии и, прежде всего, постановщиков. Если первоначально имелось в виду вести речь на заседании партбюро главным образом о сроках сдачи сценариев, то в ходе заседания рамки вопроса были значительно расширены: обсуждение, если можно так выразиться, проходило под лозунгом: сроки плюс качество.

На заседании бюро присутствовало около сорока человек и никто из них не пожаловался, что потратил время впустую. А члены партбюро сделали для себя весьма полезный вывод: оказывается, не только можно, но и нужно в случае необходимости приглашать на свои заседания коммунистов, не состоящих на учете в данной партийной организации, или беспартийных товарищей, не являющихся

членами коллектива студии «Мосфильм». Кроме всего прочего, подобные мероприятия, несомненно, сближают и укрепляют творческое содружество писателей и работников киностудий.

Сейчас, конечно, рано говорить, что сценарный отдел «Мосфильма» уже перестроил свою работу. Но перемены в его деятельности, несомненно, имеются: авторы, редакторы, режиссеры теперь предъявляют друг другу более серьезные требования, решают вопросы на более высокой принципиальной основе и не стесняются поспорить, а, если нужно, и перенести спорный вопрос в вышестоящую организацию. Важно также, что отдел проявляет более серьезную заботу о загрузке режиссеров, да и всей студии, на будущий производственный год.

Проведя это важное мероприятие, партбюро продолжало следить за работой над сценариями. И во втором квартале положение с выполнением плана заметно улучшилось: были запущены в производство сценарии «Кавалер золотой звезды» и «Спортивная честь». Закончен сценарий «Поджигатели войны» и др. Открытым оставался пока лишь вопрос со сценарием «Глинка», задержка над работой которого произошла по вине авторов П. Павленко, Н. Треневой и режиссера Г. Александрова.

Следует указать и на другое весьма интересное и полезное заседание партбюро, когда собравшиеся обсуждали и решали жизненно важный для студии вопрос о качестве обработки цветной пленки. Поводом для постановки вопроса послужил сигнал, поступивший от нескольких рядовых коммунистов. Товарищи упрекали лабораторию по обработке цветной пленки в том, что она не удовлетворяет высоким требованиям и техническому качеству картин, по-настоящему не борется за качество.

По поручению партбюро, бригада в составе М. Калатозова, Ф. Проворова, В. Павлова, А. Гальперина и других коммунистов ознакомилась с деятельностью лаборатории по обработке цветной пленки. Было установлено, что лаборатория мало уделяет внимания качеству текущего материала.

На первый взгляд может показаться, что это чисто технический, производственный вопрос и партбюро не стоило им заниматься. Нет, стоило. Партбюро внесло в это дело дух партийного понимания, убедило конкретных исполнителей-производственников в том, что от их работы в немалой степени зависит то, как миллионы советских зрителей будут воспринимать произведения киноискусства, созданные студией «Мосфильм».

Выступая на 1-м Всесоюзном совещании стахановцев, товарищ Сталин указал: «Ленин учил, что настоящими руководителями-большевиками могут быть только такие руководители, которые умеют не только учить рабочих и крестьян, но и учиться у них». Памятуя об этом, партбюро «Мосфильма» регулярно проводит партийно-хозяйственные активы. Коммунисты и беспартийные собираются, чтобы сообща обсудить наиболее волнующие их животрепещущие вопросы. Это одна из положительных форм разносторонней и многогранной партийной работы, которая, несомненно, заслуживает внимания.

На одном из партийно-хозяйственных активов речь зашла о производственно-технической базе студии. Вопрос этот возник не случайно: существующая база уже не способна удовлетворить возросшие запросы и нужды коллектива. В то же время были известны факты нерадивого, бесхозяйственного отношения отдельных работников к имеющемуся дорогостоящему оборудованию. Как часто, например, съемочные группы, выезжая в экспедиции, получают ценную аппаратуру в отличном состоянии, а по приезде в Москву сдают ее в сильно потрепанном виде.

Коммунисты — участники собрания партийно-хозяйственного актива — уделили много внимания вопросам дальнейшего расширения и строительства студии. Их выступления, как правило, носили деловой принципиальный характер. Они смело вскрывали недостатки и тут же давали ценные советы, как быстрее изжить недостатки, подтянуть отстающие звенья, рассказывали и о фактах, достойных похвалы и подражания...

Партбюро воспитывает коммунистов и всех членов коллектива в духе подлинно социалистического отношения к труду и государственной собственности, в духе экономии и бережливости. Для этой же цели на очередном партийно-хозяйственном активе была обсуждена производственно-финансовая деятельность студии. Товарищи справедливо указывали, что нечеткая работа сценарного отдела и ряда съемочных групп неизбежно приводят к удорожанию фильмов, к перерасходу государственных средств. Этот, казалось бы, частный вопрос был связан с общегосударственными интересами, и творческие работники студии воочию убедились в том, что не могут стоять в стороне от общенародной борьбы за строгую экономию средств и материалов.

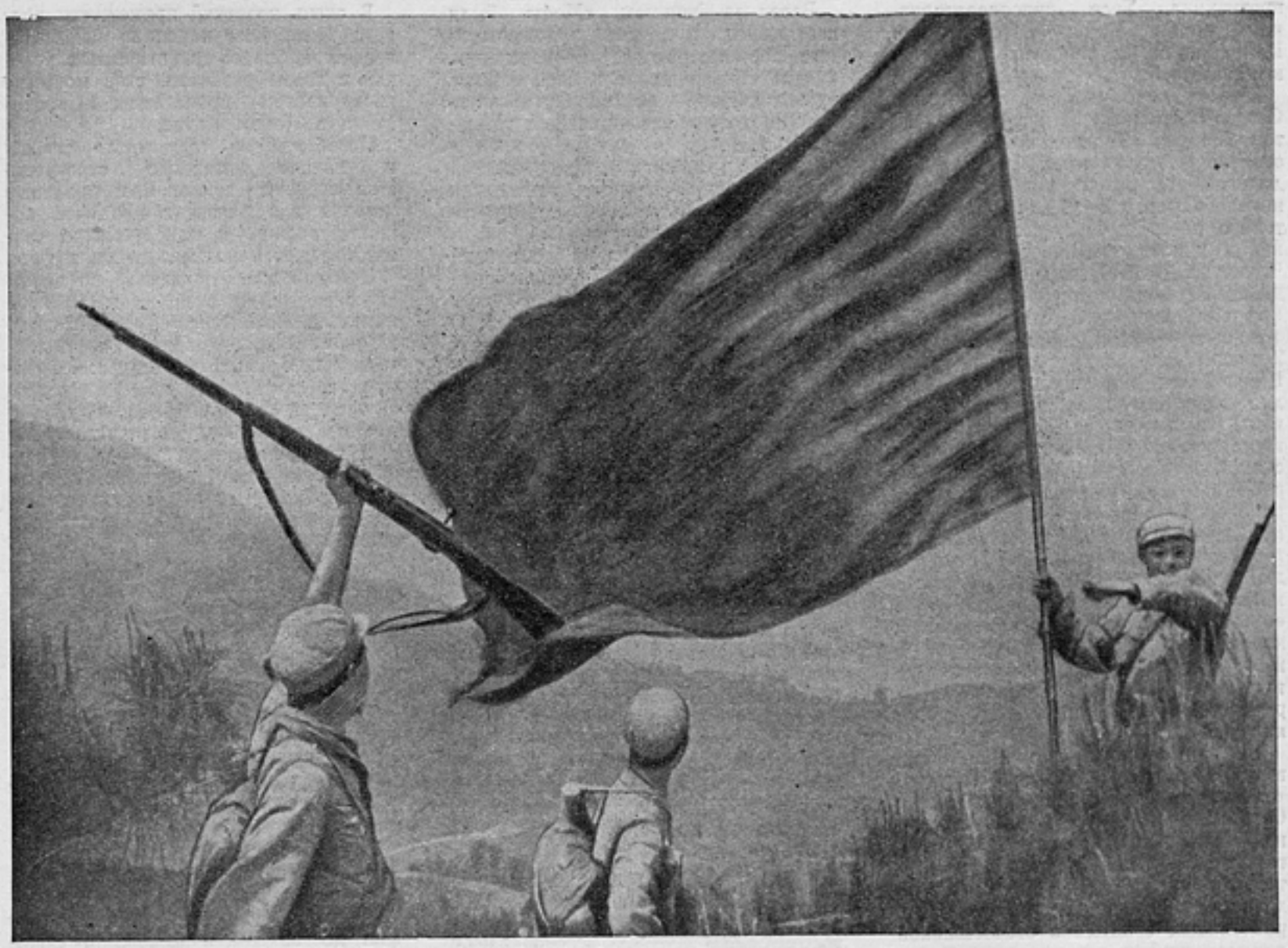
☆

Заседания партбюро и общие партийные собрания проводятся строго по плану. Важно отметить, что до недавнего времени в порядке дня преобладали хозяйственные вопросы, теперь чаще обсуждаются вопросы партийно-организационной и партийно-политической работы. Здесь добиваются того, чтобы у каждого коммуниста было партийное поручение и чтобы это партийное поручение выполнялось с чувством высокой ответственности, с огоньком. Здесь стремятся так подготовить собрание, чтобы оно являлось школой большевистского воспитания кадров. Все больше внимания уделяется руководству первичными партийными звеньями, которые созданы на решающих производственных участках и обеспечивают успех дела.

Вполне понятно, что в центре внимания находятся вопросы партийного просвещения. Итоги истекшего учебного года можно в основном признать положительными. Коммунисты занимались в кружках по изучению краткого курса истории ВКП(б), учились в филиале вечернего университета марксизма-ленинизма при Министерстве кинематографии СССР.

☆

Партийно-политическая и партийно-организационная работа на студии «Мосфильм» еще далека от совершенства. И руководители партбюро трезво оценивают это. Они знают, что сделаны лишь первые шаги по пути оживления внутрипартийной жизни на студии. Они полностью принимают те критические замечания в свой адрес, которые были сделаны на одном из заседаний бюро Киевского районного комитета ВКП(б). Но когда недостатки ясны, когда критика воспринимается так, как подобает большевикам, можно не сомневаться, что положительных примеров будет все больше и больше, а недостатков — все меньше.



# УСПЕХИ КИТАЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Народная китайская кинематография возникла еще в 1938 году в Яньани, где в то время находилась Академия Искусств имени великого китайского писателя Лу Синя. В этот период число работников народной кинематографии было крайне невелико: киногруппа в Яньани насчитывала немногим больше 10 человек. До 1940 года этой группой был создан всего лишь один хроникальный фильм «Яньань и Восьмая Народно-революционная армия». Вслед за этим фильмом было создано пять короткометражных хроникальных фильмов. Все эти фильмы были немыми.

В 1946 году была создана киностудия Северо-Востока. В Северном Китае в это время уже также существовала киносъемочная группа. Народная китайская кинематография делала еще только свои первые шаги. В период с 1946 по 1949 год киностудия Северо-Востока выпустила 10 хроникальных короткометражных фильмов, в это число входил ряд выпусков киножурнала «Демократический Северо-Китай», «Последние бои за освобождение Северо-Китая», «Три года Народно-освободительной войны в Северо-Восточном Китае» и другие. Все эти фильмы, представляя собой документальное воспроизведение на экране героической борьбы народа в Северном Китае, имели очень большое воспитательное значение для рабочих, крестьян и воинов Народно-Освободительной армии. Для съемок фильмов, воспроизводящих боевые действия Народно-Революционной армии, были созданы фронтовые группы кинооператоров, которые следовали вместе с передовыми частями наступающей Народно-Освободительной армии и часто производили киносъемки непосредственно под огнем

противника. Трое кинооператоров-коммунистов Чжан Шао-кэ, Ван Цзинь-ань и Ян Инь-сюнь пали при выполнении своего служебного долга.

Полное освобождение территории Северо-Восточного Китая, а вслед за тем Пекина, Тяньцзиня и Шанхая создало благоприятные условия для дальнейшего развития народной кинематографии. В 1948 году значительно расширился коллектив работников киностудии Северо-Востока в Чаньчуне. В 1949 году, прежде находившиеся под контролем реакционной гоминдановской клики три центральных пекинских киностудии, 1 и 2 шанхайские киностудии, а также Шанхайская экспериментальная студия были соответственно реорганизованы в пекинскую и шанхайскую государственные киностудии. В связи с этой реорганизацией часть киноработников из ранее освобожденных районов Северного Китая была направлена в Пекин и Шанхай. На государственной пекинской киностудии удалось очень быстро восстановить производство кинофильмов, и ее творческий коллектив приступил к планомерному созданию хроникальных фильмов, существенно облегчив тем самым задачи киностудии Северо-Востока по производству хроникальных фильмов.

Таким образом в настоящее время в стране функционируют 3 государственные киностудии: киностудия Северо-Востока (Чанчунь), Пекинская и Шанхайская. Кроме того, насчитывается 58 передвижных кинооператорских групп, занятых съемками хроникальных фильмов. Общее число работников, занятых в отечественной кинематографии, составляет свыше 3 тысяч человек. По всей стране в соответствии с ее административным делением созданы 6 управлений кинопроката: Северо-Восточного Китая, Южного Китая, Восточного Китая, Центрального Китая, Северного Китая, Северо-Западного Китая.

До 1949 года фильмовая продукция новой народной кинематографии состояла целиком из хроникальных фильмов. В конце 1948 года киностудия Северо-Востока приступила к съемкам первого полнометражного художественного фильма «Мост». Этот фильм был посвящен жизни китайского рабочего класса, ставшего хозяином своей страны. Фильм «Мост» получил высокую оценку со стороны широких трудящихся масс и особенно со стороны рабочего класса.

Коллектив киностудии Северо-Востока, поставивший этот фильм, получил многочисленные приветствия от профсоюзных организаций страны.

Вслед за фильмом «Мост» были поставлены и другие художественные полнометражные произведения. Фильм «Возвращение в свой отряд», разоблачающий реакционную антинародную сущность правящей гоминдановской клики, сыграл большую роль в разложении гоминдановской армии. Фильм «Искра», также как и «Мост» посвящен трудовому героизму рабочего класса.

Героическим подвигам девушек-партизанок в период антияпонской национально-освободительной борьбы посвящен фильм «Дочери Китая». О самоотверженной помощи медицинских работников воинам Народно-освободительной армии рассказывает фильм «Воины в белых халатах». Фильм «Невидимый фронт» посвящен героической борьбе, которую вели сотрудники органов общественной безопасности с пятой колонной гоминдана на территории освобожденных районов. Кроме того, в ближайшее время будут закончены еще два фильма «Чжао И-мань» — фильм о героической патриотке и «Заря над Монголией» *.

Помимо непосредственной работы над созданием оригинальных китайских фильмов, киностудия Северо-Востока в течение 1949 года дублировала 3 советских фильма: «Рядовой Александр Матросов», «Русский вопрос» и «Великий перелом». Качество дубляжа этих фильмов по отзывам зрителей стоит на очень высоком уровне.

В течение 1949 года на государственной пекинской киностудии были закончены производством следующие хроникальные фильмы «Хуайхайская битва и освобождение Тайюаня», «Форсирование Янцзы», «Марш 4-й армии», «Рождение нового Китая» и «Великая дружба». Эти фильмы, вместе с выпущенными киностудией Северо-Востока хроникальными фильмами «Пекинский метод», «Расцветающий Северо-Восток», запечатлели выдающиеся события периода Народно-освободительной войны китайского народа.

В ноябре прошлого года по приглашению государственной пекинской киностудии в Китай прибыли советские кинорежиссеры С. Герасимов и Л. Варламов. Они возглавляли работу по съемкам двух цветных фильмов. Первый из них посвящен героической революционной борьбе нашего народа; второй отражает строительство в новом Китае.

---

* Первоначальное название фильма «Сражающаяся Внутренняя Монголия». (Прим. перев.)

В очень короткий промежуток времени Китайская народная кинематография добилась значительных успехов в своем развитии, став мощным инструментом пропаганды и воспитания в Новом Китае.

Освобождение территории страны и начало мирного строительства создают новые благоприятные условия для развития народной кинематографии и одновременно ставят перед ней новые важные задачи.

Центральное Управление по делам кинематографии в плане на 1950 год наметило значительно увеличить производство хроникальных и полнометражных художественных фильмов в сравнении с 1949 годом. Предполагается в 1950 году выпустить на экраны 26 полнометражных художественных, 17 хроникальных фильмов и 1 мультипликационный, произвести дубляж на китайский язык 40 иностранных фильмов — всего 84 фильма.

Кроме того намечен дубляж 36 советских научно-популярных фильмов и выпуск 48 номеров киножурнала.

В области прокатной деятельности намечено создать в различных районах страны местные прокатные конторы с тем, чтобы расширить работу среди массового зрителя — рабочих, крестьян и солдат. В 1949 году по всей стране насчитывалось около 100 кинопередвижек. К концу 1950 года их число будет увеличено в семь раз.

Значительно расширяется и внешний кинопрокатный рынок. Уже в настоящее время фильмы производства новой китайской кинематографии доставлены в Советский Союз, в страны Восточной Европы, Юго-Восточной Азии и в другие районы.

В Венгерской Народной республике, например, с успехом демонстрировались художественные фильмы «Мост» и «Возвращение в свой отряд», а также хроникальный фильм «Рождение нового Китая».

Недавно происходивший в Китае фестиваль советских фильмов в ознаменование 30-летия советской кинематографии явился для всех работников китайской народной кинематографии прекрасной возможностью для дальнейшей учебы у советского киноискусства, ибо задачей нашей кинематографии является неустанная работа над совершенствованием своего мастерства, а учеба у Советского Союза является для нас лучшим помощником в этом.

**Информационный отдел Центрального управления кинематографии Китайской Народной Республики.**

Юн Де Ен

Кинорежиссер Корейской народно-демократической республики

# ПУТИ РАЗВИТИЯ КОРЕЙСКОГО КИНО

Я очень рад, что имею возможность, хотя бы кратко, рассказать советским читателям о корейской кинематографии.

Как известно, 15 августа 1945 года Корея при помощи непобедимых вооруженных сил Советского Союза освободилась от длившегося в течение 36 лет гнета японского империализма. Естественно, что 30-миллионный корейский народ видит в лице Советского Союза своего освободителя и считает генералиссимуса великого Сталина своей путеводной звездой.

Освобождение Кореи означало большой поворот в жизни всей страны. Оно позволило создать и первые корейские демократические кинофильмы. По существу именно со дня освобождения корейского народа только и начинается самостоятельное развитие народной корейской кинематографии как искусства. До этого такой кинематографии у нас не было, да и не могло быть, так как с 1910 года Япония, захватив Корею, последовательно проводила беспримерную в истории человечества коварную колониальную политику, направленную на полное политическое и духовное порабощение корейского народа. Свободолюбивый корейский народ боролся с японским империализмом и под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции в марте 1919 года поднял восстание против власти японцев. Оно было потоплено в крови лучших сынов корейского народа, но сыграло огромную роль в пробуждении революционного самосознания широких слоев народа: именно с этих пор в стране начинает развиваться рабочее движение, а в 1925 году возникает партия коммунистов.

Примерно в это же время в Корее появилась и кинематография: группа корейских студентов в 1923 году в городе Пусан выпустила первую корейскую кинокартину. В 1925 году создается Союз пролетарской кинематографии (сокращенно «Прокино»). В том же году положено начало пролетарского литературного движения: создается Союз пролетарского искусства Кореи.

Вскоре после возникновения «Прокино» вышла кинокартина «Свет и тьма», а также некоторые другие картины, созданные под руководством Кан Хо и показывающие печальную жизнь корейской деревни.

В 1926 году режиссер На Унь Гю выпустил кинокартину «А-ри-ран». Эта картина была шагом вперед в истории корейского кино: правдиво показывала беспощадную эксплоатацию бедных крестьян ростовщиками и беспомощность мелкобуржуазной интеллигенции в деле практического разрешения этого социального конфликта.

Среди произведений На Унь Гю имеется немало других интересных картин. Так, в картине «Герой времени» На Унь Гю впервые попытался показать безграничное тяготение корейского народа к социалистическому государству, к свободному труду, а в фильме «Золотая рыбка» с горечью сравнивает корейский народ, лишенный свободы и независимости, с золотой рыбкой, заключенной в тесной стеклянной банке. Кинокартина «Через ту реку» рисует историческую трагедию корейского народа, показывает тяжелое положение тысяч простых людей, которые в условиях оккупации Кореи японцами вынуждены оставлять свою любимую родину и, перейдя реку Ту-мань-ган, превращаться в бродяг.

Все эти картины были лучшими из кинопроизведений того времени, которым удалось проскочить через строгую японскую цензуру. Разумеется, под игом японского империализма корейская культура не могла свободно развиваться и многие темы, поднятые группой авторов во главе с На Унь Гю, не получили в фильмах своего глубокого и полного разрешения. Тем не менее, несмотря на идейно-политическую и художественную неполноценность этих произведений, далеких от социалистического реализма, они сыграли свою положительную роль и в общем сумели правдиво обрисовать тогдашнее положение Кореи.

Оккупировав Корею, японцы стремились полностью задушить нашу национальную культуру. Они лишали деятелей демократического кино реальных возможностей развивать национальное искусство и кинопромышленность. В результате наше кинопроизводство не имело средств и собственной съемочной аппаратуры. Для каждой съемки киноаппаратуру приходилось арендовать за высокую цену. Естественно, что такие условия не могли способствовать развитию корейской кинематографии. И все же в 1934 году возникли отечественные киностудии, которым удалось создать некоторую финансовую базу. С 1942 года все эти киностудии объединились в единую компанию при корейском генеральном губернаторстве.

В 1937 году японский империализм вторгся в Китай. С этого времени японские захватчики начали с особенной наглостью проводить политику уничтожения корейской национальной культуры: запрещали корейский язык, производили насильственную замену корейских фамилий японскими и т. д. «Виновные» в неповиновении подвергались штрафам и тюремному заключению.

Буржуазная корейская кинематография приспосабливалась к этим условиям и выпускала антинародные картины, оправдывавшие порабощение Кореи японцами, отталкивавшие корейский народ от борьбы за независимость и парализовавшие его революционные устремления. С 1942 года, когда Япония вступила во вторую мировую войну, японцы полностью превратили корейскую кинематографию в свой агитационный аппарат.

Когда же при помощи победоносной Советской Армии в августе 1945 года для Кореи настало долгожданное время национального освобождения, вступила на новый путь служения народу и корейская кинематография.

В Сеуле возник Союз работников корейской кинематографии, ядром которого стали наиболее прогрессивные кинематографисты. В феврале 1946 года из Сеула в Северную Корею приехали кинорежиссеры Хон Пир Сен и Юн Де Ен, один кинооператор и некоторые другие киноработники. И вскоре под непосредственным руководством партии и Ким Ир Сена была организована группа

кинработников при Отделе агитации и пропаганды ЦК трудовой партии. Группа начала снимать первый документальный фильм, посвященный годовщине народного восстания 1919 года.

В апреле того же года из Сеула приехали кинорежиссер Ден Дюн Че и кинооператор О Ун Тэк. С их приездом киногруппа еще более укрепилась. В июле при участии кинорежиссеров Ден Дюн Че, Хон Пир Сен, Юн Де Ен и кинооператоров О Ун Тэк и других была выпущена документальная кинокартина, посвященная строительству новой Кореи, а в декабре — документальный фильм режиссера Юн Де Ен, посвященный первым в истории корейского народа демократическим народным выборам 3 ноября 1946 года.

На основе указания национального героя корейского народа Ким Ир Сена и решения Народного комитета Северной Кореи в феврале 1947 года была создана Первая государственная киностудия. Творческие киноработники рука об руку со строительными рабочими с невиданным патриотическим энтузиазмом ударно работали на строительстве киностудии. Параллельно продолжалась работа по выпуску новых кинофильмов: было выпущено много документальных кинофильмов, начиная с фильма «Народный комитет» режиссера Ден Дюн Че и кинооператора О Ун Тэк.

1948 год был годом многих важных событий в жизни корейского народа. Когда американские империалисты, не считаясь с мнением корейского народа и пренебрегая международными соглашениями, организовали в Южной Корее марионеточное правительство, корейским народом была единодушно принята конституция Корейской народно-демократической республики. На основе этой конституции были успешно проведены выборы депутатов в Верховное Народное собрание, а также создано единое центральное правительство во главе с национальным героем Ким Ир Сеном.

Эти факты величайшей политической важности были зафиксированы режиссером Чен Сан Ином и кинооператором Го Хен Гю в кинофильмах: «Объединенное заседание Юга и Севера» и «Демократическое строительство». В конце 1948 года была выпущена кинокартина «Вечная дружба», посвященная выводу из Северной Кореи советских войск, честно и благородно закончивших свою великую освободительную миссию. В создании этой картины принимали участие режиссер Мин Ден Сик и кинооператор Цой Сун Хин. Кроме этих картин, было выпущено много короткометражных и полнометражных хроникальных фильмов.

Была также подготовлена к выпуску художественная кинокартина «Моя родина». Это первая поистине народная кинокартина. В ее создании приняли участие: кинорежиссер Ким Хон Сик, сценарист Ким Сын Гу и кинооператор Го Хен Гю. Ее появление на экранах Кореи вызвало горячий интерес у самых широких слоев народа, увидевшего в ней правдивый показ борьбы передовых людей за свободу и независимость Кореи.

Все документальные картины 1949 года посвящены мобилизации сил корейского народа на завершение двухлетнего плана народного хозяйства, на борьбу за строительство единой процветающей Народной республики.

В апреле 1950 года была закончена вторая художественная кинокартина «Доменная печь» (режиссер Мин Ден Сик, кинооператор Цой Сун Хин, сценарист Ким Ен Гын), рассказывающая о борьбе корейских рабочих за восстановление промышленности, разрушенной японцами.

Мобилизация корейского народа на борьбу за объединение родины в настоящее время является важнейшей задачей, стоящей перед работниками кинематографии Кореи.

Для успешного выполнения этой задачи мы, работники корейской кинематографии, учимся социалистическому реализму у работников кинематографии СССР. Советская кинематография для нас является превосходным учебником. Она не только учит нас мастерству, но и помогает изучать по кинофильмам великую страну социализма, уверенно идущую к коммунизму под водительством великого Сталина.

# ХРОНИКА

## В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

### КИТАЙ

●

При Центральном управлении по делам кинематографии Китая создан рекламно-информационный отдел. На первом заседании отдела, где присутствовали представители многих центральных газет, агентства Синьхуа, Общества китайско-советской дружбы, Центрального управления радиовещания и др., было принято решение о создании при рекламно-информационном отделе секции кинокритики и об издании еженедельного выпуска «Новые кинофильмы» в виде приложения к газетам. Решено также создать рекламно-информационные отделы при соответствующих управлениях кинопроката.

●

Съемочная группа режиссера Лин Фына производит в Гирине натурные съемки для фильмов «Семейство главных».

●

На Северо-восточной студии создана справочная фильмотека. Фильмотека имеет китайские, японские, немецкие, американские и французские фильмы, а также ряд хроникальных фильмов.

●

«Песнь о красном знамени» — пьеса современного драматурга У Цзугуана — переработана автором в киносценарий. Снимать фильм по этому сценарию будет Северо-восточная студия.

●

Частная киностудия «Синьчжунхуа» выпустила новую кинокомедию «Всем нравится»; сценарий и постановка Ян Сяо-чжуна.

●

Пекинская киностудия выпустила на экраны новый хроникальный фильм «Возвращение Мао Цзе-дуна из Советского Союза».

●

Государственная Шанхайская киностудия готовится к съемкам фильма «Наша деревня». Съемки будут производиться в районе Шандуана.

●

В Шанхае демонстрируется фильм «Господин без имени» производства киностудии «Готай», режиссер Инь Юнь-вэй, сценарий Юй Линя. Фильм был сделан студией еще до освобождения города, но, поскольку содержание его представляет собой обли-

чение злодеяний реакционной гоминдановской клики, фильм прежде демонстрировался с очень большими купюрами. В настоящее время фильм восстановлен и демонстрируется в первоначальном виде.

●

На киностудии Бэнь Хуа готовится к выпуску фильм «Мое поколение» по одноименному роману Лао Шэ. Творческий коллектив фильма уделяет много внимания сохранению исторической достоверности в картине.

●

Киностудия «Готай» подготовила фильм «Рассвет на Янцзы». Фильм посвящен борьбе за новую музыкальную культуру Китая. В фильме затрагиваются также вопросы студенческого движения.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

●

Режиссер Мартин Фрич закончил фильм «Закаленные», повествующий о борьбе рабочих в довоенной Чехословакии.

●

Режиссер Йиржи Вайсс заканчивает фильм «Последний выстрел», рассказывающий о событиях, происшедших во время освобождения Остравы Советской Армией.

●

Закончился конкурс на сюжет для фильма из жизни горняков. Премия в 10 000 крон присуждена Франтишеку Циммеру за сюжет «Шахта президента Бенеша», в котором трактуется проблема сотрудничества технической интеллигенции с рабочими-шахтерами. Две премии по 1500 крон присуждены за сюжеты «Путь» и «Забойщик из шахты Бартош». Премированы еще семь других сюжетов на тему о жизни шахтеров.

●

В текущем году перед словацкой кинематографией поставлена задача создания четырех полнометражных художественных фильмов. Первый из них — «Прорыв»—расскажет о событиях, происшедших во время стачки на строительстве одной железной дороги в 1932 году. Вторым фильмом явится комедия «Козье молоко» по пьесе Скалка. Третий фильм—«На перевозе» — покажет экономическое развитие современной Словакии. В четвертом фильме—«Буковая роща»—найдет свое отражение индустриализация Словакии и повышение жизненного уровня словацкого народа. В течение этого года будет снято также двадцать короткометражных фильмов.

●

Работники Чехословацкого государственного фильма приняли призыв к миру, в котором обязуются приложить все силы, отдать весь свой творческий энтузиазм, лучшие свои произведения на службу боевым силам мира. Призыв подписали: генеральный директор Чехословацкого государственного фильма Олдржих Махачек, главный директор д-р Владимир Вацлавик, актеры, режиссеры и писатели: Индржих Плахта, Отакар Ваврa, Мария Пуйманова, д-р М. Фабера, д-р Франтишек Дворжак, Йиржи Гаек, Мартин Фрич, Карел Стеклы, Йозеф Мах, Йиржи Вайсс, К. М. Валло и ряд других творческих работников чехословацкой кинематографии.

## РУМЫНИЯ

●

На экранах румынских кинотеатров демонстрируется пять новых документальных фильмов отечественного производства. Главная тема этих фильмов — борьба румынских трудящихся за мир и социализм. Фильм «Одна минута» (сценарист и режиссер Ион Бонтан) на ярких примерах показывает, сколько стоит одна минута для успешного развития экономики страны.

Преобразованию природы посвящены два произведения из цикла документальных фильмов «Богатства нашей страны»: «Лунка Пуртулей» режиссера Жеана Георгеску и «Лес» режиссера Михая Попеску.

Фильм, посвященный «Дню Скынтеи», был выпущен по случаю пятилетнего юбилея легального выхода центрального органа румынской рабочей партии «Скынтеи». Режиссер фильма Жеан Георгеску в живом монтаже сумел красочно передать народные торжества в честь «Скынтеи». «Письмо Ивана Мариана в «Скынтею» — короткометражный документальный фильм режиссера Виктора Илиу ярко отображает классовую борьбу в румынской деревне и участие рабочего класса в борьбе за социалистическое преобразование деревни.

## БОЛГАРИЯ

●

Совет Министров Народной Республики Болгарии присудил димитровские премии лучшим произведениям отечественного киноискусства. Премия первой степени в 400 000 левов присуждена коллективу «Болгарской кинематографии» под руководством Страшимира Рашева за создание хроникально-документального фильма «Он не умер». Премии второй степени в 200 000 левов удостоены Борис Борозанов, Василь Холиолчев, народный артист Иван Димов, народный артист Константин Кисимов, Василь Киряков, Петран Ламбринов и Боян Петров за создание фильма «Калин Орел».

●

Закончен производством документальный фильм о болгарских стахановцах-железнодорожниках, которые повысили производительность труда, перенимая опыт советских железнодорожников. Фильм называется—«Тяжеловесный товарный поезд № 154».

●

Недавно основанная первая болгарская школа кинематографии и фототехники имеет три отделения: операторское, режиссерское и организационно-экономическое.

## ПОЛЬША

●

В Национальном музее в Варшаве состоялось торжество вручения ордена «Знамя труда» 36 виднейшим представителям польского культурного и художественного мира. Среди награжденных орденом «Знамя труда» 1-го класса—режиссер Ванда Якубовская, Орденами «Знамя труда» 2-го класса награждены режиссер Александр Форд и киноактер Ян Курнакович.

●

Огромное внимание уделяет руководство польской кинематографии популяризации фильмов среди широких масс земледельцев. Еще в 1945 году в сельских местностях страны насчитывалось только 6 кинопередвижек, которые обслужили 14 335 зрителей. В 1949 году Польша располагала уже 188 кинопередвижками, сеансы которых посетили 11 250 000 зрителей. Кинопередвижки обслуживают не только крупные села и деревни, но и мелкие поселки. В течение 1950 года число деревенских кинопередвижек возрастает до 200.

## ВЕНГРИЯ

●

На киноэкранах страны демонстрируется цветной документальный фильм «День рождения нашей свободы», посвященный исполнившейся 4 апреля пятой годовщине со дня освобождения Венгрии Советской Армией.

Ан. Андреев

# БОРЬБА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Почти три года тянулся грязный фарс «расследования антиамериканской деятельности» в Голливуде. Сейчас он закончился. Десять выдающихся сценаристов и режиссеров: Лоусон, Трумбо, Мальц, Бесси, Ринг Лардер-младший, Биберман, Скотт, Дмитрык, Орниц и Коул признаны виновными в «оскорблении конгресса», некоторые из них уже заключены в тюрьму, а остальных ожидает та же участь.

Хотя инсценировка следствия и суда была проведена с циничным пренебрежением даже к американским буржуазным законам и вызвала бурю негодования у общественности США и всего мира, однако Верховный суд Соединенных Штатов, куда обратились с аппеляцией осужденные деятели культуры, санкционировал эту неслыханную фашистскую расправу над представителями передовой интеллигенции.

Советскому читателю может показаться странным, почему американское гестапо — комиссия по расследованию антиамериканской деятельности — занялось обследованием Голливуда, который известен всему миру как источник самой реакционной человеконенавистнической пропаганды. Неужели в Голливуде создавались фильмы, несущие коммунистические идеи? Конечно, нет!

Под давлением общественного мнения в годы второй мировой войны Голливуд вынужден был выпустить несколько картин, более или менее добросовестно рисующих жизнь в советской стране. Среди людей, создававших эти фильмы, оказались честные художники, не предвзято подходившие к своим задачам. И вот американской реакции, перешедшей после окончания войны в наступление, понадобилось, хотя бы задним числом, опорочить фильмы, которые свидетельствовали о симпатиях американского народа к СССР. Ей понадобилось политически уничтожить тех деятелей кино, которые участвовали в создании этих фильмов, не хотели клеветать на СССР, отказывались разжигать военную истерию и расовую ненависть, ставить кинокартины, направленные против рабочего движения, против демократии.

А именно такие задачи: «во весь рост» поставил перед Голливудом после второй мировой войны американский империализм. Если раньше реакционная пропаганда Голливуда прикрывалась маской мнимой аполитичности, то теперь она безоговорочно изготовляется по рецептам взбесившихся генералов и их последователей из госдепартамента США. Голливуд превратился в непосредственный пропагандистский аппарат американского империализма, выпускающий свою продукцию по прямым заданиям правящей верхушки.

Для осуществления этой цели потребовалась «чистка» киностудий от честных творческих работников и запугивание всех остальных — сценаристов, режиссеров, актеров.

Такова была подоплека той грязной расправы, которую произвела в Голливуде комиссия по расследованию антиамериканской деятельности, возглавляемая реакционным сенатором Парнеллом Томасом, ныне уличенным в хищении средств этой комиссии и отбывающим тюремное заключение.

В сентябре 1947 года комиссия по расследованию антиамериканской деятельности вызвала в Вашингтон группу творческих работников Голливуда, подозреваемых в «антиамериканских», то есть прогрессивных взглядах. Комиссия объявила «подрывными» такие американские фильмы, как «Лучшие годы нашей жизни», «Маржи», «Странная любовь Марты Иверс», «Медаль для Бенни», «Свежий ветер», «Стража на Рейне», «Северная звезда», «Миссия в Москву», «Гордость морской пехоты», «Бумеранг», «Перекрестный огонь».

Раскрывая истинную причину, побудившую американских фашистов объявить эти фильмы «опасными», режиссер Дмитрык говорит: «Ни одна из этих «подрывных» картин не призывает к революции. Они просто требуют демократизации. Они говорят о гуманности, а это теперь все в большей и большей степени рассматривается как преступление. Американский народ хочет таких «преступлений». Я представляю в качестве доказательства факт народной поддержки таких фильмов, как «Дочь фермера», «Лучшие годы нашей жизни» и другие, признанные комиссией по расследованию антиамериканской деятельности «опасными».

С помощью подкупленных свидетелей и реакционной части голливудских актеров комиссия пыталась доказать, что создание некоторых из перечисленных выше фильмов является результатом «коммунистического заговора», в котором якобы участвовал сам покойный президент Рузвельт. Когда эта попытка скандально провалилась, комиссия перешла к персональному обвинению деятелей кино, инкриминируя им прогрессивные взгляды. Томас стал допрашивать заподозренных в коммунизме киноработников, требуя, чтобы они признались в том, что состоят членами компартии или гильдии сценаристов (широкой внепартийной организации профессионального характера, объединяющей людей самых разных политических взглядов).

Согласно американским законам участие в политической партии или профессиональной организации не может быть поводом для судебного или какого-либо иного расследования. Поэтому вызванные на допрос сценаристы и режиссеры, в подавляющем большинстве далекие от социалистических идей, отказались отвечать на незаконные вопросы Томаса и его следователей. Они пытались обосновать свой отказ ссылкой на американский закон, но взбешенный Томас ежеминутно их перебивал, а некоторых сразу же лишал слова.

Ничего не добившись в своих попытках сфабриковать материалы о мнимом коммунистическом заговоре, Томас объявил десятерых киноработников, отказавшихся отвечать на его незаконные вопросы, повинными в «оскорблении конгресса». По существу во всем этом грязном фарсе единственным действительным оскорблением конгресса было поведение его члена Парнелла Томаса, а не ответы преследуемых им честных деятелей американской культуры. Тем не менее дело об «оскорблении конгресса» десятью сценаристами и режиссерами перешло в суд, несмотря на бесчисленные протесты американ-

ской общественности, справедливо увидевшей в этом проявление грубого полицейского произвола фашиствующих правителей США.

Десятки тысяч человек, среди которых были и простые люди Америки и всемирноизвестные деятели науки и искусства, выступили на защиту обвиняемых, требуя прекращения позорного процесса Но полицейско-фашистская машина американского правосудия продолжала работать в направлении, указанном ей Томасом.

Суд признал обвинение в «оскорблении конгресса» правильным и приговорил каждого из десятерых обвиненных деятелей Голливуда к годичному заключению и штрафу в тысячу долларов. Скажем попутно, что судебная волокита была организована таким образом, что обвиняемые лишились и своих сбережений и своего имущества, так как им приходилось тратить большие средства для оплаты разных судебных издержек, вызова свидетелей и т. п. Кроме того, обвиняемые были изгнаны с работы и занесены в «черный список», то есть лишились каких бы то ни было средств к существованию.

Кто же эти десять американских писателей и режиссеров кино, которые, став жертвой американского фашизма, до последнего момента продолжали бороться за демократию, растоптанную правящими кругами США?

**Джон Говард Лоусон** — крупнейший сценарист и общественный деятель Голливуда. Он широко известен как автор антифашистского сценария «Блокада», посвященного борьбе испанских республиканцев против Франко и Гитлера. Он создал также сценарий одного из лучших американских фильмов о второй мировой войне — «Операции в северной Атлантике», признанного комиссией Томаса «коммунистической пропагандой». Лоусон был постоянным сотрудником прогрессивного ежемесячника «Месиз энд Мейстрим», участвовал в работе Конгресса деятелей культуры США в защиту мира и был американским делегатом Всемирного Конгресса сторонников мира в апреле 1949 года.

**Дальтон Трумбо** — видный драматург и прогрессивный публицист. Трумбо активно участвовал в работе голливудского «Совета искусств, наук и свободных профессий». Вместе с Рингом Ларднером-младшим он написал сценарий «Мальчик из Коломбо», признанный комиссией Томаса «коммунистической пропагандой».

**Ринг Ларднер-младший** — сын известного прогрессивного писателя и сам прогрессивный деятель кино и публицист. По его сценариям было поставлено более десяти фильмов, причем один из них — «Женщина этого года» — получил премию Академии киноискусства.

Ринг Ларднер-младший был осужден за то, что, по его собственному признанию, на его совести «нет ни одного антидемократического высказывания или поступка, никакого устного или письменного выражения антисемитизма, антинегритянских настроений или выступлений против принципов демократии».

**Эдвард Дмитрык и Адриан Скотт** создали фильмы «Бумеранг» и «Перекрестный огонь», бичующие антисемитизм в США и поэтому признанные «коммунистической пропагандой».

Ни Скотта, ни Дмитрыка не запугали гестаповские приемы казнокрада Томаса и Эрика Джонстона, включивших их в «черный список» кинопромышленности США. Они, как заявляет Скотт, «продолжают бороться против введения контроля над убеждениями, который может привести только к еще большей бессодержательности фильмов и к дальнейшему усилению реакции».

**Лестер Коул** — один из самых известных и плодовитых американских кинодраматургов, создавший сценарии 35 художественных фильмов, выпущенных в Голливуде.

**Альберт Мальц**—талантливый прозаик, сценарист и публицист, посвятивший свое творчество правдивому описанию жизни простых людей Америки. Многие его произведения, созданные в годы второй мировой войны, получили всеобщее признание. Его роман «Крест и стрела» был издан огромным тиражом издательством вооруженных сил США. Военные круги восторженно встретили и его фильмы «Гордость морской пехоты» и «Направление — Токио». Созданная им короткометражная картина «Дом, в котором я живу» получила специальную премию Академии киноискусства как выдающийся вклад в дело борьбы против расовой дискриминации. Сейчас «Гордость морской пехоты» признана «подрывным фильмом».

**Алва Бесси** — видный драматург, публицист и общественный деятель Голливуда, человек, который удостоился чести сражаться добровольцем в рядах Интернациональной бригады в Испании в 1938 году, о чем он с гордостью заявил Парнеллу Томасу. Во время «расследования» Бесси сказал, что «политика запугивания и террора», которую проводит комиссия «является несомненным предвестником фашистского режима».

**Герберт Биберман** — известный режиссер и сценарист. Окончил Йельский университет. Большой популярностью пользуются его картины «Билет в одну сторону», «Дорога в будущее» и другие. В последнем фильме он выступил как талантливый режиссер и сценарист.

**Самуэль Орниц** — выдающийся сценарист, видный общественный деятель Голливуда, вместе со своими коллегами приговоренный к тюремному заключению за «неуважение» к конгрессу.

Чудовищный приговор суда, повторивший определение комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, не обезоружил этих людей. Поддерживаемые всей передовой общественностью, они стойко продолжали бороться за попираемые демократические права и требовать отмены приговора. Они апеллировали в верховный суд. Они продолжали развивать широкую общественную деятельность, зарекомендовав себя как стойкие борцы за мир, за демократию, за элементарные демократические свободы, нагло попираемые американскими реакционерами.

В апреле 1950 года один из осужденных Альберт Мальц на митинге в Лос-Анжелосе, организованном Национальным советом искусств, наук и свободных профессий, выступил как подлинный американский патриот:

«Я родился в Америке, она сформировала мой характер, и я не отступлю от того, чему она научила меня,—говорил он.—Но моя преданность Америке — это верность стране и ее народу, их свободной жизни и независимости. Это вовсе не преданность какому-нибудь чиновнику, правлению той или иной корпорации, одному из министров или определенному политическому курсу.

Не думаю, чтобы я страдал наивной верой в народ. Я знаю, что при определенных исторических условиях удается обманывать народ и одурманивать его. Мы видели Германию, и мы знаем это. Я считаю, что многих американцев в настоящее время обманывают и вводят в заблуждение, сбивают с пути и вселяют в них неуверенность. Но истерия насаждается сверху и не затрагивает корней. И я верю, что американский народ не хочет законопроектов Мундта, водородных войн и власти солдатского сапога».

С такими же речами выступили и многие другие осужденные сценаристы и режиссеры.

Один из участников кампании в защиту осужденных голливудских деятелей культуры Томас Манн дал такую же оценку политической ситуации в Америке. Томас Манн хорошо знает, что такое фашизм. Он эмигрировал из Германии после прихода Гитлера к власти и принял американское подданство. Теперь он с горечью убедился, что то, от чего он бежал из Германии, возродилось в Америке.

«Как американский гражданин немецкого происхождения,—говорил Томас Манн,—я заявляю с прискорбием, что мне мучительно знакомы подобные политические тенденции. Духовная нетерпимость, политические преследования — и все это якобы во имя «чрезвычайного положения», именно так это началось в Германии.

За этим последовал фашизм, а за фашизмом — война».

Томаса Манна не обманывает его опыт. В послевоенные годы правящие круги США показали себя как продолжатели черного дела Гитлера. За осуждением прогрессивных деятелей кино последовал процесс лидеров американской компартии. Затем — фашистский погром в Пикскилле, когда там выступил Поль Робсон.

Фашизм в Америке стал фактом. Вся внешняя и внутренняя политика американского империализма—это фашистская политика. И судьба прогрессивных деятелей Голливуда является одним из многих тому доказательств.

Сын Лоусона в письме, опубликованном газетой «Дейли Уоркер», поведал миру о тех издевательствах, которым подвергся его отец при заключении в тюрьму:

«Тюремная охрана тщательно исследовала все пожитки отца,—пишет он,—чтобы удостовериться, что он не протащил контрабандным путем «подрывной литературы». Тюремщики отняли у него коробку с зубным порошком на том основании, что там может быть спрятана литература. Они забрали даже специальный ортопедический ботинок, который отец носит на искалеченной ноге, и осмотрели его, пытаясь найти в нем какие-то секретные отделения и спрятанную литературу. До сих пор я думал, что такие вещи случаются только в голливудских фильмах» — с горечью заканчивает он свое письмо.

Позорные приговоры над людьми, посмевшими потребовать от американского правительства соблюдения американских же законов, вступили в силу. Десяти честным и мужественным интеллигентам придется познакомиться с американским тюремным режимом, организованным по испытанному фашистскому образцу. Но борьба за этих людей и, прежде всего, за попранные в Америке демократические права человека принимает все более широкий размах.

Кампания протеста против осуждения голливудских деятелей продолжается в Америке со все возрастающей силой. Вся честная американская интеллигенция понимает, что судьба осужденных — это ее собственная судьба, и что ее долг — до конца бороться за элементарные демократические права против фашистского террора, разжигания расовой вражды и подготовки новой мировой войны.

Крупнейшие деятели американского искусства Чарли Чаплин, Поль Робсон, Уильям Уайлер и другие в своем обращении в защиту осужденных пишут:

«Мы не соглашаемся с теорией, по которой убеждения могут быть изгнаны из умов страхом или насилием... Дело идет о том, чтобы напугать работников кино. Дело идет также о том, чтобы ободрить продажных людей, подчиняющихся идеям, одобренным комиссией, например, приказу снимать антикоммунистические фильмы.

Это типичный символический процесс. Взяты десять заложников, для того чтобы осудить идеи...

Главным фактором этой борьбы, которая ведется в условиях, невозможно трудных для обвиняемых, является сила, деньги и «внушение» или, в переводе с полицейского жаргона, насилие, коррупция и ложь».

В связи с осуждением десяти работников кино американский национальный совет искусств и науки опубликовал протест за подписями Альберта Эйнштейна, Говарда Фаста, Лилиан Хеллман, Поля Робсона и ряда других крупнейших деятелей культуры.

«Отказ верховного суда пересмотреть приговор по делу десяти из Голливуда означает,—пишут они,—что тюрьма грозит всей американской интеллигенции, имеющей «опасные идеи». Последствия этого решения для мира во всем мире слишком очевидны.

Отказ верховного суда рассмотреть это дело в конституционных рамках отнимает у каждого деятеля культуры даже видимость гарантий против политических преследований за убеждения и идеи. Это означает также, что обмен мыслями полностью поставлен под прямой контроль политической цензуры».

По имеющимся данным, кампанию протеста против незаконного осуждения десяти кинработников, против фашистского насилия, заменившего в Соединенных Штатах закон, включилось 5 000 000 американцев. Это говорит о том, что несмотря на террор и запугивания, несмотря на ложь и дезинформацию желтой прессы, честные американцы отдают себе отчет в необходимости борьбы против фашистского произвола и политики разжигания новой мировой войны. Мнение простых людей Америки выражает Альберт Мальц, когда он говорит:

«Если мы пойдем за теми, кто горит желанием наказать русских за то, что они идут путем социализма, который не нравится некоторым гражданам в нашей стране, если мы будем сбрасывать водородные бомбы на Москву и другие русские города, мы на собственной шкуре испытаем ужасные последствия, оттого что мы разрешили другим решать нашу судьбу. Если мы слишком запуганы, для того чтобы потребовать от наших государственных деятелей, чтобы они разрешили международную проблему, не прибегая к войне, мы выстрадаем последствия нашего страха, когда будем вынуждены прятаться в бомбоубежищах».

С. Токаревич

# ОНИ НЕ ОДИНОКИ

Эта встреча произошла недавно, почти через два года после того, как они познакомились. Встретились Витторио Де Сика и Ламберто Маджорани — итальянский прогрессивный кинорежиссер и токарь римского завода «Бреда».

Два года назад режиссер искал исполнителя главной роли для своего фильма «Похитители велосипедов». Искал не на киностудиях, а на заводах. И остановился на Маджорани. Потом были горячие месяцы съемок, общее признание, успех фильма... Маджорани купил себе новый костюм и даже осуществил свою давнюю мечту — приобрел в подарок жене буфет. Теперь он мог себе это позволить: он стал известным человеком, его портреты печатались во всех газетах.

— Ты очень хорошо сыграл безработного, — похвалили Маджорани в конторе завода. — Видимо, это и есть твое настоящее призвание...

И уволили его с работы.

Теперь Маджорани — вновь в своем «амплуа» безработного. Он уже заложил костюм и продал буфет. Нищета, которая так потрясала зрителя фильма, снова пришла в дом Маджорани. И вот Витторио Де Сика встретился с Маджорани. Об этой встрече Де Сика рассказал своему соавтору, сценаристу Дзаваттини. И им захотелось сделать новый фильм, рассказать в нем историю Маджорани: как ему улыбнулось счастье, пришла известность, как потом вернулась безработица, как опять встретился безработный токарь, бывший исполнитель главной роли, с режиссером фильма...

Мы не знаем, осуществят ли они свой замысел, удастся ли им сделать картину, равную «Похитителям велосипедов».

Но мы знаем, что Де Сика не только талантливый режиссер. Он честный,

мужественный человек, умеющий добиваться своего.

У фильма «Похитители велосипедов» есть злой гений, злой «американский дядюшка»—мистер Джонстон, голливудский диктатор. Он зорко следил за первыми успехами прогрессивной итальянской кинематографии. Собственная кинематография в маршаллизованной стране — это еще что за новости?! И Джонстон сделал так, что ни одна фирма не взялась финансировать «Похитителей велосипедов».

Но когда Дзаваттини и Де Сика отчаялись найти продюсера, он неожиданно «нашелся» сам. Это было подставное лицо злого «дядюшки» Джонстона. Он предложил деньги, а на роль тут же придуманной «героини» фильма — голливудскую диву, чтобы маршаллизировать идею Де Сика, чтобы сделать из его замысла стандартный американский фильм.

Де Сика отверг этот явный шантаж. Он решил снимать фильм на свой страх и риск с помощью своих друзей, прогрессивных деятелей Италии.

Началась работа. Дзаваттини и Де Сика объединяло желание отрезвить итальянского зрителя, долгие годы одурманиваемого голливудской пропагандой. Они решили «показать итальянцам самих себя», помочь им осознать окружающее. Оба они еще раньше декларировали, что сюжет для них — «лишь предлог, чтобы показать кусок реальной жизни», характерный эпизод из современной итальянской действительности.

Но это и было как раз то, что крайне не нравилось мистеру Джонстону. Правдивый показ Италии, «осчастливленной» планом Маршалла, никак не входил в его планы. Он с раздражением узнал, что фильм все же делается.

Де Сика снимал свой фильм прямо на улицах Рима, без павильонов, без дорогостоящего света. Это вполне сочеталось с реалистическим стилем режиссера, с документальностью фильма. Но денег все-таки нехватало. И Де Сика последовал примеру героя своего фильма: он заложил в ломбард свои личные вещи...

Наконец-то перед «продюсером» Де Сика лежали многочисленные коробки с готовыми копиями «Похитителей велосипедов». Владельцы итальянских кинотеатров уже давно пробавлялись одной голливудской завалью. А теперь они смотрели на новый фильм алчными глазами, но не смели к нему притронуться, потому, что мистер Джонстон строго сказал своим верным псам: «Тубо! Не трогать!!!»

В Риме фильм шел всего два дня. Но те, кто успели его посмотреть, были поражены. В картине об Италии не было ни Колизея, ни морских пейзажей. Опереточные рыбаки не пели в нем неаполитанских песенок. Никто не влюблялся в красавиц с намалеванными губами. Не было даже,—подумать только(!)—счастливого конца и поцелуя в диафрагму.

В фильме была страшная правда о сегодняшнем дне маршаллизованной Италии. Был шагнувший в кадр прямо из жизни токарь с завода «Бреда». Был чудесный малыш Энцо Стайола. Они были дьявольски одиноки в своей будничной трагедии. И, глядя на них, каждый чувствовал какое-то щекотанье в горле...

Каждому итальянцу были знакомы эти хорошо одетые субъекты в темных очках, вставшие стеной перед обворованным Риччи, эта шайка сутенеров, недобитых фашистов. Они только между делом занимаются организованной кражей велосипедов, поджидая подходящего момента, чтобы опять взяться за дубинки и автоматические пистолеты.

Каждому был отлично знаком худосочный юноша, появляющийся в последнем эпизоде. Он со смаком бил пойманного Риччи, с упоением тащил его в полицию. И был ужасно разочарован, когда владелец велосипеда отпустил Риччи. «Если бы ты имел дело со мной,— уж я бы тебя засадил!» Ему принадлежит финальная фраза, сказанная мерзким, постным голосом: «Иди, иди, да благодари бога...» Это христианский демократ из тех, что сегодня в Италии у власти, из тех «демохристиан», чьи газеты подняли истошный вой на другой же день после выхода на экран «Похитителей велосипедов».

Фильм совершил триумфальное шествие по Европе. В рабочих пригородах Парижа кинотеатры ломились от зрителей. Скрепя сердце, высокие жюри на кинофестивалях 1949 года в Бельгии и Швейцарии присуждали ему премии.

Дядюшка Джонстон делал вид, что он ничего не знает о существовании такого фильма. Но, видимо, его спросили: «Почему фильм, о котором столько шумят в Европе, не идет у нас?» Джонстон долго кряхтел. И вот в марте этого года начались переговоры. Американцы покупали картину. Но... Видите ли, фильм наносит ущерб высокой американской нравственности. Религиозные чувства гангстеров оскорбляет документальная съемка церкви. Наемные убийцы до корней волос краснеют при виде мальчика, стоящего на тротуаре и растегивающего штанишки. Все это должно быть вырезано.

Ханжеские требования Джонстона вызвали бурю возмущения среди кинематографистов Италии. Вспоминали почти аналогичный случай с фильмом «Стромболи» Роберто Росселини. Но правильнее всех сказал Маджорани: «Я думаю, что это всего лишь предлог, чтобы не пропустить фильм в Америку. Цензуре Соединенных Штатов не по душе широкое социальное значение фильма, где показаны подлинные условия существования миллионов итальянских безработных».

Когда «Похитителей велосипедов» смотрит советский зритель, у него невольно возникает вопрос. «Почему так одинок безработный Риччи? Ведь известна же мощь прогрессивных сил Италии!»

Ему непонятны эти одиночество и обреченность.

Жизнь досказала то, чего по понятным причинам не мог или не захотел показать Де Сика: в жизни Риччи оказался далеко не одиноким. Прогрессивные круги и в Америке оказались достаточно сильными для того, чтобы заставить отступить Джонстона: «Похитители велосипедов» все же появились на экранах Америки.

Но Джонстон не только держиморда. Он прожженный делец и дипломат. Не вышло в лоб, он забежит сбоку. Недавно газеты сообщили, что в Рим прибыл специальный представитель американской Академии искусств, чтобы вручить Де Сика присужденную ему премию «Оскар».

«Пусть не удалось задушить фильм,—решил Джонстон,—можно попробовать купить самого Де Сика».

Сейчас Де Сика заканчивает фильм «Чудо в Милане» по сценарию Дзаваттини. Это фильм из жизни миланской бедноты—той, что ютится на окраинах города в лачугах. Это фильм, где реальная нищенская жизнь безработных перемежается со сказкой. Где сказкой является мечта бедняков о лучшей, справедливой жизни.

Не видя фильма, трудно сказать, является ли он шагом вперед на творческом пути, по которому пошли Де Сика и Дзаваттини, создав «Похитителей велосипедов». Но как прогрессивные деятели они этот шаг совершили: весь съемочный коллектив фильма «Чудо в Милане» единодушно подписался под Стокгольмским Воззванием. В интервью, данном в связи с этим прогрессивной печати, Чезаре Дзаваттини сказал:

«Я твердо верю в силу этого требования народов, верю в солидарность тех, кто против войны, за жизнь... До сих пор правительства в своих предвоенных интригах якобы опирались на волю народа. Теперь необходимо показать, что за ними нет никого, что мы хотим только мира и что того, кто с этим не посчитается, ожидает та же участь, что и фашистов».

Мы не знаем, удастся ли Дзаваттини и Де Сика осуществить фильм о безработном Маджорани. Но мы знаем, что Де Сика не только талантливый режиссер. Мы верим в то, что он честный и мужественный человек.

# ДНЕВНИК КИНО

*Совет Министров СССР рассмотрел предложения Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы при Совете Министров СССР и присудил Сталинскую премию первой степени в размере 100 тысяч рублей за кинокартину «Щит Джургая»: режиссерам Долидзе С. В., Рондели-Цагарейшвили Д. Е., автору сценария Леонидзе Г. Н., композитору Аракишвили Д. И., артистам Гамрекели Д. А., Бадридзе Д. Г., Частию Н. А., Гришко М. С., Григорашвили Г. М., Джапаридзе М. В., оператору Кузнецову К. А., звукооператору Долидзе В. В.*

---

Недавно было избрано новое бюро киносекции ВОКС в составе одиннадцати творческих и руководящих работников советской кинематографии. В бюро вошли В. И. Пудовкин (президент), А. П. Довженко (вице-президент), А. М. Роом (вице-президент), Г. В. Александров, директор киностудии Мосфильм С. А. Кузнецов, директор Сценарной студии Министерства кинематографии СССР, редактор журнала «Искусство кино» Д. И. Еремин, директор Московской киностудии научно-популярных фильмов М. В. Тихонов, начальник технического управления Министерства кинематографии СССР Б. Н. Коноплев, сценарист М. Г. Папава, кандидат искусствоведения Е. М. Смирнова (ученый секретарь), оператор Э. К. Тиссе.

Бюро наметило широкий план деятельности в целях дальнейшего укрепления связи с зарубежной кинематографией, всестороннего изучения и помощи кинематографии стран народной демократии, а также популяризации за рубежом идейных и художественных достижений советского кино. Одновременно с этим киносекция ставит своей задачей активное разоблачение тлетворной, упадочнической буржуазной кинематографии и, в первую очередь, американского кино, являющегося пропагандистом идей поджигателей войны, органом лагеря империалистической реакции.

Работа секции будет проводиться в тесной связи с советской кинематографической общественностью, включая Совет Московского Дома кино, киноКомиссию Союза советских писателей, журнал «Искусство кино», газету «Советское искусство» и др.

По новому плану уже заслушан и обсужден доклад Е. Смирновой о состоянии болгарского кино, проведен вечер корейской национальной кинематографии, на котором выступил кинорежиссер Юн Де Ен. В ближайшее время намечено провести доклады о национальной кинематографии Чехословакии, Польши, Китая, Румынии и Венгрии.

В киносекции начато обсуждение фильмов, выпущенных кинематографией стран народной демократии. Так, 6 мая состоялся просмотр и обсуждение нового чехословацкого фильма «Герои старой Праги». Члены секции с большим удовлетворением отметили успехи чехословацкой кинематографии. «Эта картина,—сказал в своем выступлении В. Петров,— показала, что молодая чешская кинематография может не только поднимать большие революционные темы, но и с большим размахом разрешать их в художественных образах».

Э. Тиссе отметил значительный рост мастерства чешских операторов. Г. Гребнер дал высокую оценку драматургии фильма. А. Роом остановился на политической и эстетической оценке фильма, подчеркнув несомненный успех чехословацких работников кино в решении больших государственных проблем. Обсуждение фильма «Герой старой Праги» вылилось в вечер дружбы советских кинематографистов и творческих работников чехословацкого кино.

26 июня состоялся просмотр и обсуждение нового болгарского фильма «Иван Сусанин». Фильм свидетельствует о большом успехе музыкальной и кинематографической культуры демократической Болгарии, блестяще справившейся с постановкой одной из труднейших русских классических опер. Это отметили в своих выступлениях М. Чиаурели, М. Донской, В. Петров, Л. Арнштам, А. Разумный, В. Строева и др.

3 июля состоялось обсуждение нового корейского художественного фильма «Доменная печь», посвященного созидательному труду корейского народа, его уверенности в будущее своей страны, в построении социализма. Выступившие в прениях А. Роом, Д. Еремин, А. Разумный, М. Донской, В. Петров, Л. Косматов, Г. Мдивани и другие отметили революционную силу содержания фильма, правдивый показ действительности, реализм, воспитательную роль. Наряду с этим отмечались и некоторые художественные недостатки.

В заключение кинорежиссер Корейской народно-демократической республики Юн Де Ен сказал: «Сегодняшний просмотр и обсуждение фильма будут иметь для нас огромное значение: мнение советских киноработников нам очень дорого и важно. Мы чувствуем ваше сердечное, братское, товарищеское отношение. И мы оправдаем ваши надежды: через несколько лет вы увидите наши более зрелые картины. Я хочу высказать то горячее чувство, которое волнует меня, и хочу сказать спасибо вам, советским киноработникам, за то, что вы помогаете нам!..»

Бюро киносекции регулярно отвечает на запросы прогрессивных деятелей зарубежного киноискусства, членов Обществ культурной связи с СССР, подбирает и высылает за рубеж советскую кинолитературу и всякого рода рекламно-информационные материалы. Кроме того, киносекция ВОКС по просьбе Обществ культурной связи с СССР регулярно отправляет за рубеж советские кинофильмы.

***

«Новости сельского хозяйства» — так называется новый ежемесячный цветной киножурнал, производство которого начала Московская студия научно-популярных фильмов.

Задача журнала—правдиво отображать многообразную жизнь тружеников полей, популяризировать опыт передовиков сельского хозяйства. Много места в нем будет уделено показу быта и культурной жизни колхозного крестьянства.

К созданию журнала привлечены ведущие мастера советского научно-популярного кино, а также ученые, агрономы и знатные колхозники.

***

Ереванская киностудия начала работу над большой художественной кинокартиной «Второй караван». Фильм разоблачает поджигателей новой войны — англо-американских империалистов. Картина расскажет о тяжелом положении армян, проживающих в различных странах мира, в том числе в Америке, о их любви к Советскому Союзу, о их мечте приехать в Советскую Армению и работать на благо своего народа. Авторы сценария «Второй караван»—Константин Симонов и Захар Аграненко. Фильм ставят лауреаты Сталинской премии режиссеры Р. Симонов и А. Бек-Назаров.

**Редактор Д. И. ЕРЕМИН.**

**РЕДКОЛЛЕГИЯ: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.**

*Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55*

А 06284. Сдано в производство 18/VII 1950 г. Подписано к печати 23/VIII 1950 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 1772. Тираж 10.000 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

# СОДЕРЖАНИЕ

Под сталинским знаменем мира и безопасности народов . . . . . 1

## За мир во всем мире!

**М. Чиаурели.** Великая правда жизни . . 3
**А. Роом.** Во имя счастья человека . . . 3
**М. Смирнова.** Сила простых людей . . . 4

**Дм. Еремин.** О советском видовом фильме . . 5
**И. Назаров.** О профессии кинохроникера . . . 11
**С. Эйзенштейн.** Рождение фильма . . . . . 13
**И. Маневич.** Творческий облик М. Чиаурели . 17
**М. Анджапаридзе, В. Циргиладзе.** Как создавался фильм «Падение Берлина» . . . . 22
**Л. Погожева.** О простых и смелых людях . . 27
**А. Соловьев.** Отец русской авиации . . . . . 30
**А. Кузнецов.** Опыт агропропаганды . . . . . 33

## Партийная жизнь

**Л. Осипов, С. Семенов.** Коммунисты киностудии «Мосфильм» . . . . . 35

## В странах народной демократии

Успехи китайской кинематографии . . . . . 39
**Юн Де Ен.** Пути развития корейского кино . . 41
Хроника . . . . . 42

## За рубежом

**Ан. Андреев.** Борьба продолжается . . . . . 44
**С. Токаревич.** Они не одиноки . . . . . 46

Дневник кино . . . . . 48

На обложке — кадр из фильма «Жуковский»

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА 1950

39 - 5 СЕН 1950

8899 Ж

Цена 10 руб.

Всесоюзная Книжная Палата
Объяв. к изъятию
1950 г.